HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON

PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON

DR. A. E. BRINCKMANN

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Stuttgart; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Privatdozent Dr. E. Diez-Wien; Dr. W. Drost-Leipzig; Privatdozent Dr. K. Escher-Zürich; Konservator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-Halle; Professor Dr. W. Friedlaender-Freiburg; Professor Dr. A. Grisebach-Breslau; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Professor Dr. W. Pinder-Leipzig; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Professor Dr. W. Vogelsang-Utrecht; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin



BERLIN-NEUBABELSBERG

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

BAUKUNST DER RENAISSANCE IN FRANKREICH UND DEUTSCHLAND

VON

DR. ALBRECHT HAUPT
GEHEIMER BAURAT, PROFESSOR AN DER
TECHNISCHEN HOCHSCHULE IN HANNOVER

ERSTER TEIL

SECHSTES BIS DREIZEHNTES TAUSEND



BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.



OHLENROTHSCHE BUCHDRUCKEREI GEORG RICHTERS IN ERFURT

EINLEITUNG

Daß die Renaissance in der Baukunst, ganz einfach betrachtet, zunächst das Umtun des neuen Gewandes der antiken Formenwelt um die Baukörper außen und innen bedeute, das ist für Italien freilich nur eine äußerliche Aussage. Denn man eignete sich dort die wieder gewonnenen Gestaltungsformen der römischen Antike nicht nur in jenem Sinne an, sondern durchtränkte sie durchaus mit eigenem Geist und Wesen und in solcher Tiefe, daß statt einer ausgesprochenermaßen vor allem wieder antik sein wollenden, jene so völlig neue und neuzeitige wie zeitgemäße Kunst hervordrang, deren Werke für den Wissenden nirgends und in keinem Teile mit antiken verwechselt werden könnten.

Es ist erstaunlich, wie groß dieser Unterschied auch im Wesen blieb. Die Antike war überall noch gewissermaßen rein struktiv zusammenbauend; die höchst ursprüngliche Art, wie z. B. ein griechischer Tempel aufgestellt wird, die Säulen einfach aufrecht nebeneinander auf einer Platte, darüber Architrav und Gebälk quergelegt, das Dach oben darauf, das erinnert in gewisser Hinsicht noch an die Bauversuche der Kinderzeit, da die Bausteine ganz ursprünglich übereinander zu legen waren zu einem einfachst geschichteten Ganzen.

Das blieb auch in der Römerzeit ähnlich, selbst beim Gewölbebau; und wer die so einfach-natürliche Kassettenkuppel des Pantheons mit der der Peterskirche vergleicht, wird dessen gewahr: hier scheinbar selbstverständliches mechanisches Zusammenstellen der einzelnen Teile, bis das Ganze aufgebaut ist, dort das Erwachsen eines wie lebend empfundenen Baukörpers und Raumes, bei dem weder der Säulen, noch der Steine, noch eines zusammenstellenden Bauens gedacht wird, vielmehr das Ganze völlig einheitlich und organisch hervorgewachsen erscheint, wie ein Naturerzeugnis, ja ein Wesen mit innerem Leben, — mindestens jedoch wie ein aus Ton oder Wachs geformter, vorher geistig als Ganzes erschauter Körper, bei dem niemand mehr daran denkt, daß er aus einzelnen Stücken geschichtet und zusammengefügt werden mußte. Das Stoffliche und Mechanische ist gleichgültig geworden, die Formidee dagegen, vorher von einem Künstler empfunden und gewußt, also in der Vorstellung bereits bestehend, hat nur hier ihre für alle greif- und sichtbare Gestalt gewonnen.

So fühlt man ohne weiteres den Gegensatz der beiden Welten: wenn die Antike gegebene Stoffe formte und gestaltete, eher von außen nach innen dringend, so durchwirkt die Renaissance den Stoff zugleich von innen und arbeitet auch in ihm, bis die äußere Gestalt ihrem Willen entspricht. Die Gotik hatte nicht umsonst gelebt, ihrerseits ausschließlich diese Art der Durchdringung, der Formenschöpfung von innen heraus, bis zum höchsten Ziele übend; selbst Italien war ihr zuletzt untertan geworden, wenn ihm auch antike Auffassung stets nahe geblieben war. Nimmt man dazu die Art der Zeit, schon die veränderte Blutmischung der Bewohner, vor allem aber den gewaltigen Abstand des gesamten italienischen Wesens im späteren Mittelalter von dem antiken, so begreift sich leicht, daß bei allem fast fanatischen Wunsche, das alte Römertum in Dasein und Lebensformen, Literatur, Philosophie, ja Religion und zuletzt Kunst fortsetzen zu wollen, das Ergebnis ein so verschiedenes sein mußte, wie es ward. Wer etwa die Schriften Julius Cäsars der Selbstbiographie B. Cellinis gegenüber-



1. Brescia, Loggia

stellt, empfindet ähnliches schlagend: des Römers Schilderung ein kühles, strenges, historisch-mechanisches Mosaikbild, die des Renaissancemenschen ein farbenreiches Gemälde voller Leidenschaft und Leben.

Trotz der antiken Elemente wird also die italienische Renaissancekunst zu einer völlig harmonischen Einheit, zum übereinstimmendenhöchsten Ausdrucke des Wesens des neuen Italiens durchaus zusammengeschmolzen. Wenn überall eindringendste Liebe die altrömische Kunst in ihren Formen erfaßte und einfach fortzusetzen glaubte, so wurde daraus doch nicht das Gewähnte, sondern ein Neues. Wenn Raffaels Loggien wirklich ein Ergebnis treuesten Studiums der Titusthermenmalerei, wenn manches darin geradezu dorther kopiert ist, so haben dennoch beide Werke geistig wie im Eindruck ganz und gar nichts miteinander gemein; eine Welt und Weltanschauung scheidet sie.

Die wieder belebte antike Form war nicht das Kleid der Renaissance, noch auch die Maskerade, in die sich die neue Zeit vermummt, sondern sie verband sich bis in die Tiefe, verwuchs in allem innig mit ihr, indem sie ihr Wesen von innen her umgestaltete. In den von ihr geschaffenen Räumen konnte nicht mehr die Toga und Sandale erscheinen, nur die reichfarbige Tracht des Spätmittelalters.

So steht die italienische Renaissancekunst als ein durchaus Folgerichtiges und Organisches vor uns, notwendig und begründet in allem, die höchsten Kunstziele sich steckend und wenigstens geistig erreichend, wenn auch die greifbare und stoffliche Verwirklichung nicht überall, zum Teil auch nur in Bruchstücken gelang.

Das Beispiel wirkt überwältigend auf die übrige Welt. Politisch der Spielball, der Schauplatz der Kämpfe größerer Mächte, bald den Deutschen oder Spaniern, bald den Franzosen unterworfen, unterjocht das Land jene geistig und künstlerisch. Im Glauben an ein wiedererwachtes Römertum erneuert es wenigstens geistig seine Weltherrschaft, überwindet italienischer Geist und italienische Kunst die ganze Welt.



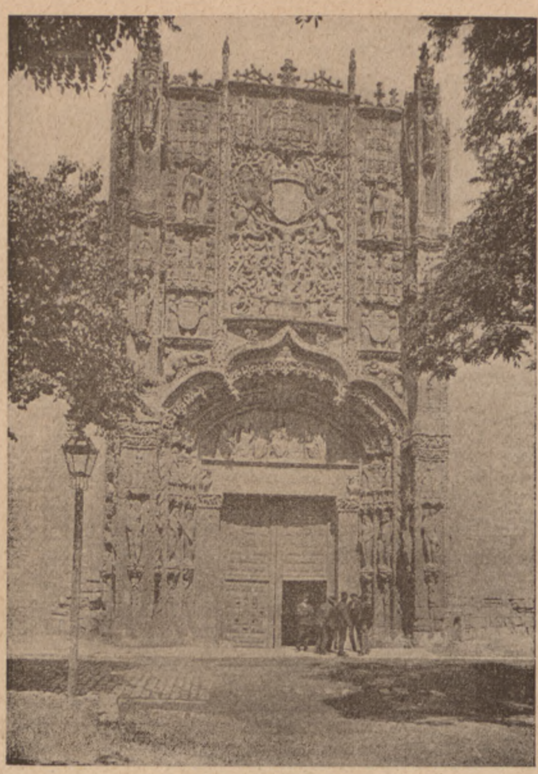
2. Mailand, Sta. Maria delle Grazie

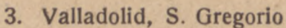
Die Wirkung auf die Völker war aber eine durchaus vielgestaltige und überall verschieden. Nirgends war die Art der vorgefundenen und zu benutzenden Fundamente eine der italienischen auch nur ähnliche. Je selbständiger das Eigene eines Volkes sich im Mittelalter durchgerungen und hervorgebildet hatte, als um so schwieriger mußte sich die Mischung ergeben. Und so kam es jetzt dort, wie es mußte: die antike Formen- und Gedankenwelt wurde ein nur übergeworfenes Kleid, in dem der Körper ganz in alter Weise weiterlebt, überall durch die Öffnungen und Lücken des Gewandes hervorschauend; eines Jahrhunderts und noch mehr bedurfte es, bis das neue Kleid, von außen eindringend, mit dem alten Leibe so verwachsen war, daß es zu einem Teil davon geworden, jenen wieder umgebildet hatte, daß das Ganze schließlich eines wurde, wie Rinde und Baum.

Die später folgende Zeit der wirklichen Einschmelzung italienischer entwickelter Kunst insbesondere auf dem Gebiete der Raumkunst in die der nordischen Länder findet in diesem Werke anderweitige ausführliche Darstellung. Der Barockstil erst wird in seinen wichtigsten Ergebnissen gewissermaßen internationales Besitztum, überall ähnlichen Zielen nachstrebend, sich aber auch überall mehr und mehr gleichend.

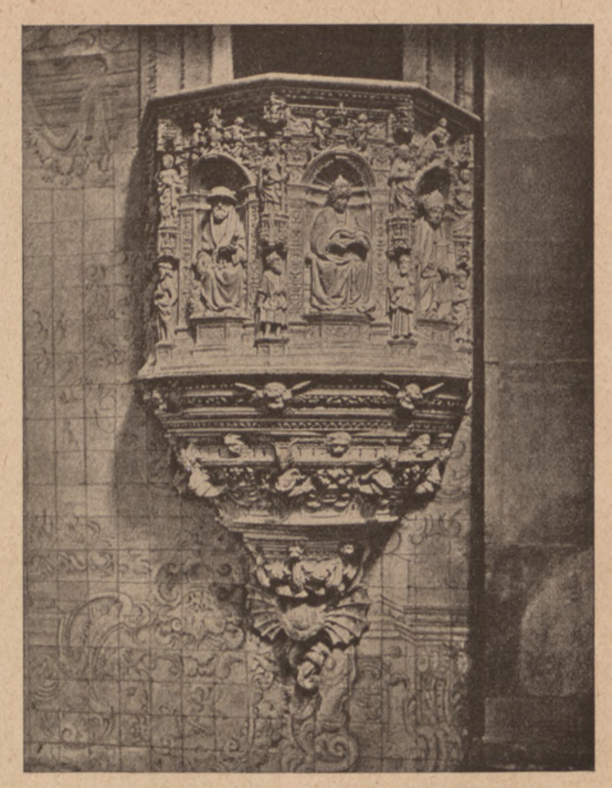
Die enger gefaßte eigentliche Renaissance des 16. Jahrhunderts trägt dagegen in den verschiedenen Ländern Europas stärkste Gegensätzlichkeit zur Schau.

Wie anders zunächst die Renaissance in Frankreich werden mußte, als im Mutterlande, erhellt schon aus der einfachen Überlegung, daß Frankreich in den drei Jahrhunderten vorher eine Kunstzeit durchgelebt hatte, wie sie so rein und abgerundet, formvollendet und in jeder Richtung abgeschlossen bis zur Erreichung des in ihr überhaupt Möglichen die Welt, außer in Griechenland, noch nirgends gesehen hatte, auf jenem Wege der Durchdringung des Baustoffes von innen heraus durch den baulichen Gedanken, in einem Maße, wie es nie wieder möglich wurde. Das absolute Sichdecken der Absicht mit den Mitteln war hier erreicht.





3. Valladolid, S. Gregorio



4. Coimbra, Kanzel in Sta. Cruz

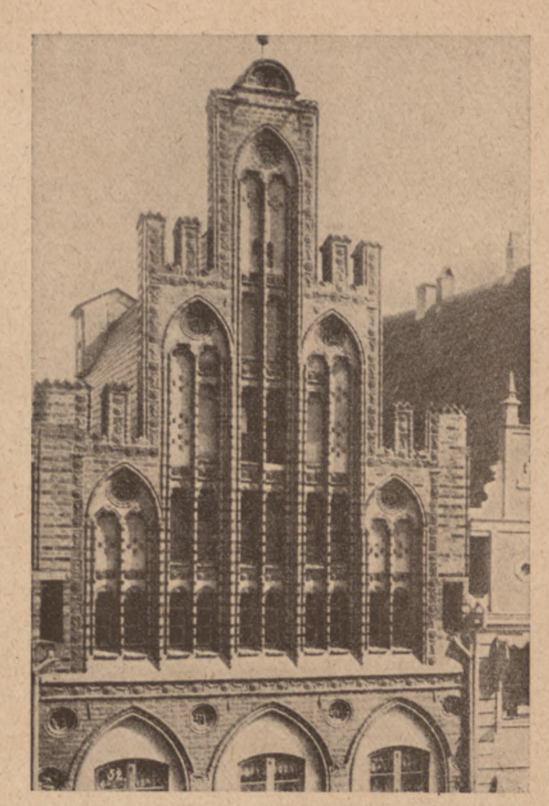
Und nun auch hier dasselbe merkwürdige Bild, wenn einer der neuen „Stile" erscheint. Ist sein jedesmaliger wirklicher Ausgangspunkt auch nirgends zu finden, weil er eben nirgends war, so läßt sich dagegen sagen, daß die Bewegung irgendwo, in engstem oder weiteren Bereich aus dem Dunkel hervorbricht, aus lange vorbereiteten, bisher unsichtbaren, doch weit verbreiteten Keimen, bis der neue Frühling schrittweise vorwärts wandernd weite Länder mit jungem Blütenmeer überspinnt.

Erstaunlich war der Zug der Gotik über die Länder. Ein wenig überall hatten sich seine Grundlagen gebildet; die reichste Wölbekunst und der Spitzbogen lagen mehr als ein halbes Jahrtausend im nahen Orient für jeden zutage und zum Fortbilden frei. Doch nur zögernd nahm der Westen davon, jedesmal versuchend, was ihm gerade paßte, neu gestaltend in den verschiedensten Richtungen; und so war das Bild der romanischen Kunst ein wahres Mosaik. Welche Unterschiede da Frankreich vom Süden her bis zur Mitte darbietet, und demgegenüber wieder das Deutschland etwa der Rheingegenden oder Sachsens, ist eben nur aus den gegebenen Gegensätzen der Grundlagen zu begreifen.

Darüberhin nun ergießt sich wie ein Strom aus Nordfrankreich die neue Kunst, unwiderstehlich alles mit sich fortreißend. Sie erobert die ganze damalige Welt vermöge ihrer unvergleichlichen Folgerichtigkeit, ihres das Kunstwollen der Zeit völlig zusammenfassenden Wesens, das sich so nur gerade dort unter einzigartigen Bedingungen hatte hervorbilden können. Je einheitlicher aber sie in sich gestaltet war, je folgerichtiger zusammenhängend und sich in sich selber aufbauend, um so bedeutungsvoller sind die Wesensunterschiede der gegebenen Unterlagen in den verschiedenen Ländern für die Mannigfaltigkeit der



5. Hildesheim, Kaiserhaus



6. Rostock, Backsteingiebel

Gestaltungen, in denen sie, überall anders, nun da auftritt und sich einbürgert. Die Gotik in Italien, ja schon in entfernteren Provinzen Frankreichs, in Deutschland, in England konnte nicht die gleiche sein, wie in dem engeren Gebiete ihrer eigentlichen Geburt, der Isle-de-France und den Nachbargegenden, weil eben die gegebenen Unterlagen und Vorbedingungen andere waren. Da sind solche Einwirkungen stets angenommen und allgemein anerkannt. Zuerst die Verschiedenheit der Menschen selber nach ihren Stämmen und Völkern. Wie eines Chinesen künstlerische Ziele nie die eines Europäers sein können, so muß auch ein Alpenbewohner keltischen Stammes zu anderen Ergebnissen gelangen, wo es ihm vergönnt sein wird, in seiner Kultur und seiner Kunst sich selber darzustellen und auszusprechen, als etwa ein Germane der Seeküste. Hier ist zugleich die Bedeutung des Wohnsitzes gestreift, die sich tausendfältig zwingend zur Anerkennung bringt. Seine Einwirkung äußert sich schon klimatisch auf den ersten Blick, so im bodenberührenden Dachhause des stürmischen Nordens, wie im dachlosen Wohnhaus unter des Südens ewig strahlender Sonne, den Untergrund bietend für den südlichen Horizontalismus gegenüber dem Vertikalismus des Nordens.

Frankreich. — I. Übergänge und Grundlagen.



7. Chambord

Von der entscheidendsten Wichtigkeit ist dafür, wie die neue Kunstrichtung von ihrem Herrschertum Besitz zu nehmen vermag, die Art des bis dahin Geübten und Üblichen. Denn nicht mit eisernem Besen hinweggefegt wird dieses und der Platz mit einemmale frei für anderes, sondern es handelt sich darum, von widerstrebendem Bestehendem langsam hinüberzuleiten zu vielleicht grundverschiedenem Neuem; günstigen Falles auch nur vermittelnd; vielleicht aber gilt es einen großen Kampf um die halb gewaltsame Einführung neuen Geschmacks, neuer Kunstmittel, neuer Technik und zuletzt, nicht des Unwichtigsten: neuer Gewohnheiten und Anschauungen.



Chambord (Phot. Mieusement)

Ist an der Ursprungsstelle der Übergang ein sanftes zur Höhe strebendes Hinübergleiten und Wachsen natürlichster Art, so wird er andernorts sogar zu einem Aufeinanderprallen stärkster Gegensätze führen können, zu ewig ungelöstem mechanischem Durcheinander sich widerstrebender Einzelheiten aus zwei sich gleichberechtigt fühlenden Welten, im allgemeinen dann aber zu Kompromissen, die die Wirkungen ihrer verschiedenartigen Komponenten nie verleugnen, die wohl deren Vorzüge fortzusetzen und zu vereinigen suchen; doch zu einer kristallklaren flüssigen Einheit, deren sich die französische Gotik, allein neben der griechischen Antike, zu rühmen vermochte, wird das Ergebnis nie gelangen können. Es tritt außerdem neben diesen längst erkannten und oft genug gewürdigten gegensätzlichen Einwirkungen noch eine andere hinzu, die bis heute kaum die Aufmerksamkeit der Kunstgeschichte erregt hat, vielleicht weil grob materiell erscheinend, und die doch von gewaltigster Wichtigkeit ist, von noch größerer, als selbst das Klima und seine Forderungen: die Forderungen und Möglichkeiten, die Nachteile und die Vorzüge der gegebenen Baustoffe, kurz, deren Einfluß auf die Art des Bauens einschließlich der dazu gehörigen Bildnerei.

Vielleicht wird gerade ein ausübender Architekt eher darauf geführt, dieser Einwirkung gerecht zu werden, weil er ihr in seinen eigenen Arbeiten täglich unterworfen ist oder sein sollte. Denn in allen Bauwerken von dauernder Geltung ist die tektonisch richtige und materialgerechte Behandlung der Baustoffe Vorbedingung, ihre Eigenart aber bestimmend und richtunggebend für das Kunstwerk, das erstehen soll. Einfach gesagt: Schon die einfache Vorstellung, ein Bauwerk in weißem Marmor errichten zu können, führt des Baukünstlers Gedanken in eine ganz andere Welt, als etwa die Idee eines Holz- oder Backsteinbaues.

Nebenbei ergibt diese Erwägung die völlige Wertlosigkeit des Putzbaues für die Kunstentwicklung, denn dieser hat keine tektonischen Gesetze und Grenzen. Von Wert ist aber für uns die beiläufige Feststellung, daß das künstlerische Frankreich ihn in der Architektur überhaupt nicht kennt. Er ist überall, wo er auftritt, eben nur eine Begleiterscheinung.

Die Bedeutung der für ein Land maßgebenden Baustoffe erhellt, wahrhaft erstaunlich, aus ganz einfachen Gegenüberstellungen, die man freilich bisher nicht gemacht zu haben scheint.



8. Caen, S. Pierre
(Phot. Mieusement)

Italien ist das Land, in dem seit der Römer Zeiten der Marmor richtunggebend war. Und zwar begünstigt durch die Natur des Landes, dessen Kalkberge überall den festesten politurfähigen Stein bis zum Urkalk in größten Abmessungen und mannigfachsten Farben spendeten; so ist die Architektur der Monolithe, der riesigen Werksteine und der farbigen Platten bei den Römern herrschend geworden und das Ideal im Lande geblieben bis heutzutage, offenbar zuerst unterstützt und angeregt durch das Anschauen der ägyptischen Steinriesen, wie der griechischen Tempelbauten, ungeheuer gefördert durch die Überflutung des Römerreiches durch kleinasiatisch-syrische Baumeister, deren Vaterland ihnen dergleichen Riesenspielzeug in unübersehbarer Fülle bot. Baalbeck oder Mittelsyrien sind dessen noch heute Zeugnis genug. So wurde für Säulen- und Pilasterschaft, Architrav und womöglich selbst Gesimsplatte der Einstein das einzig Würdige: Säulen aus Trommeln sehen wir nur bei ungewöhnlichen Größenverhältnissen.



8a. Rouen, Amboisedenkmal
(Phot. Mieusement)

Andererseits aber tritt die herrliche Bildungsfähigkeit des Marmors und seiner Verwandten für die Bildhauerei und den Schmuck, wie die Einzelbildung auf das fast unglaublichste in Kraft. Nichts war, was in diesem Material nicht in höchster Vollendung hervorquoll. Wo wäre die antike Plastik ohne den weißen Marmor?

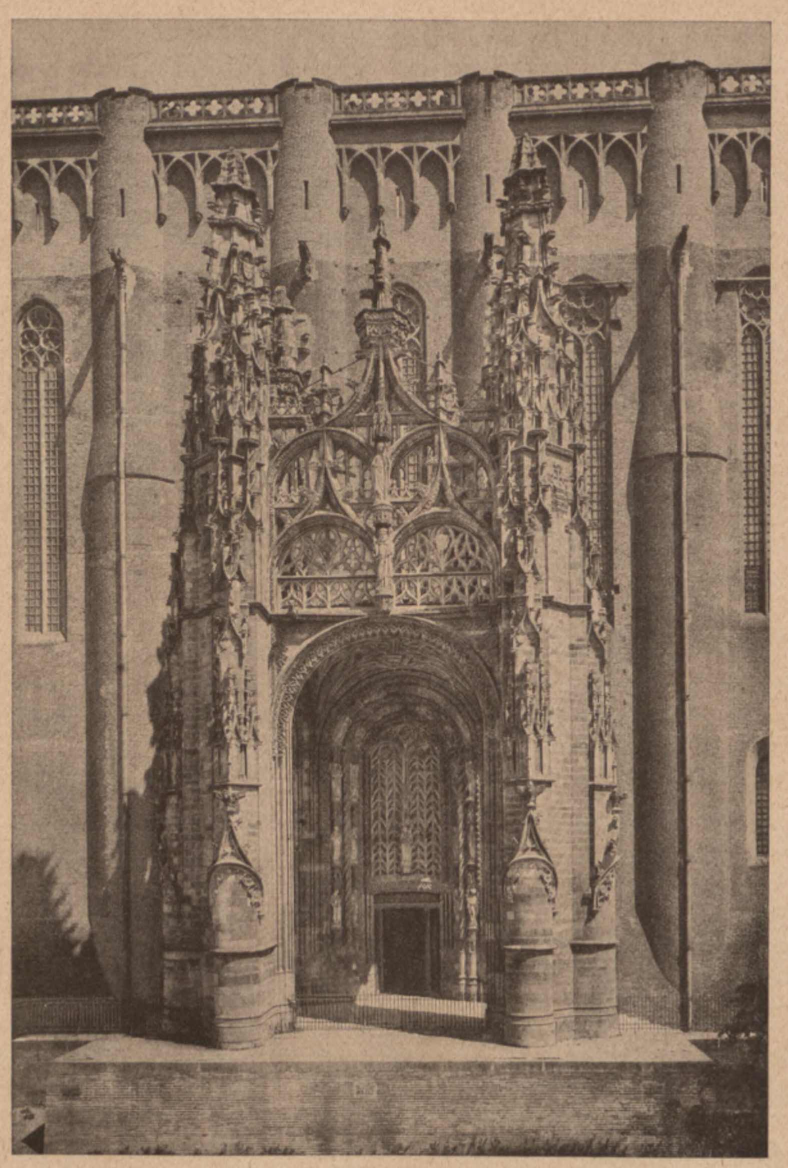
Freilich bedingte die Feinheit und Härte des Stoffes auch die sorgfältigste, oft schwierige Bearbeitung, die keine Zeit scheute.

Der Marmor und die Eigenart, die seine Behandlung und Gestaltungsfähigkeit verlangt, bleibt daher für immer für Italien bestimmend (Abb. 1). Es scheint, als ob der Italiener bis ans Ende seiner Tage kaum mehr anders zu bilden vermögen wird, als in diesem Stoff angemessenen Formen. Natürlich mit allen Besonderheiten, die er spendet, bis zu der Anregung zum Mosaik aus bunten Steinchen, selbst von größter Kleinheit, davon Ton- und Glasmosaik naturgemäß nur noch als ein glänzender Seitenzweig entsproß.

Folgenschwer ist dies auch nach der Seite des Backsteinbaues, der schon von der Zeit der Römer an völlig der Formbehandlung des Hausteines unterworfen blieb. Der umfangreiche mittelalterliche Backsteinbau Oberitaliens bildete alle seine Einzelheiten aus Marmor, so weit sie plastische Formen zeigen. Selbst das herrliche Ziegelwerk des Gotico in Piacenza hat weißmarmorne Säulen, Gesimse und Kapitelle, und die unendliche Fülle seiner kleinen Formsteine rein geometrischer Gestaltung entstand keineswegs durch immer wiederholtes Formen derselben Grundgestaltungen, sondern ist von einem solchen Wechsel und einer solchen Mannigfaltigkeit, daß es kaum anders möglich ist, als daß diese Formsteine allerwenigstens in der Mehrzahl, vielleicht alle, geschnitten sind. Jedenfalls hat der italienische Ziegelbau des Mittelalters mit dem nordischen wenig gemein.

Besonders deutlich tritt das in der Renaissance zutage. Diese stellt sich dort die Aufgabe, im Backstein einfach die Marmorarchitektur ihrer Zeit zu wiederholen, indem sie zwar die Flächen aus Ziegeln mauert, die gesamten Architekturteile aber in großen gebrannten Tonplatten und Tonkörpern herstellt (Abb. 2). So folgt dieser Zweig der Baukunst im Verfahren ganz der führenden Marmorkunst. Cremona, Ferrara, Bologna erweisen das überall, obwohl in letzterer Stadt sich hier und da ein Anlauf zu tektonisch etwas richtiger erfaßter Behandlung vorfindet (Gesimsüberkragung), doch nirgends zu nennenswerten Ergebnissen führend.

Verzierung wie Formbildung jeder Art unterliegen dem Marmorstile während der ganzen Zeit der eigentlichen Renaissance; erst das Barocco mit seiner wilderen Formengebung und seinen gröberen Wirkungen bedarf des edlen und feinen Stoffes nicht mehr, legt auch auf eine entsprechende Behandlung keinen Wert, weil ihm der Baustoff und seine Eigentümlichkeit zu seinem großen Schaden überhaupt gleichgültig wird.



9. Albi, Kathedrale (Verlag Gilbers, Dresden)

Auch Spanien bietet hierfür lehrreiches Beispiel. Mittelalter und erste Renaissance hatten sich ebenfalls des edlen und sorgfältige Durchbildung erheischenden Kalksteins und Marmors der Halbinsel bedient und daraus eine Überfülle reichster und feinst durchgebildeter Werke geschaffen. Der fast märchenhafte Platereskenstil (Silberschmiedestil) ist dessen schon im Namen Zeuge. Seine Werke gehören an Üppigkeit zu den blendendsten und doch zartest durchgeführten aller Zeiten (Abb. 3).

Es scheint fast, als ob der Reichtum Spaniens an feinerem Gestein bald stark erschöpft gewesen sei, — jedenfalls wandelt sich die spanische Renaissance in ihrer zweiten Hälfte plötzlich vollständig, da sie zum Granit übergeht. Der Eskorial wie so gut als alle wichtigeren Bauwerke seit der Herrerazeit sind die monumentale Melancholie und die steingewordene fanatische Gesinnung jenes Spaniens; die Granitarchitektur wird zum mächtigen Ausdruck der Gesinnung Philipps und Albas, der Gegenreformation überhaupt.

Kommen später noch gelegentlich Anwandlungen und Regungen heiterer Art, so greift man wieder zu weicherem und feinerem Gestein (Salamanka, Santjago). Aber sonst macht es den Eindruck, als ob düsterer Zeitcharakter und ungefüges Baumaterial sich gegenseitig in ihrem Wesen bestärkten.

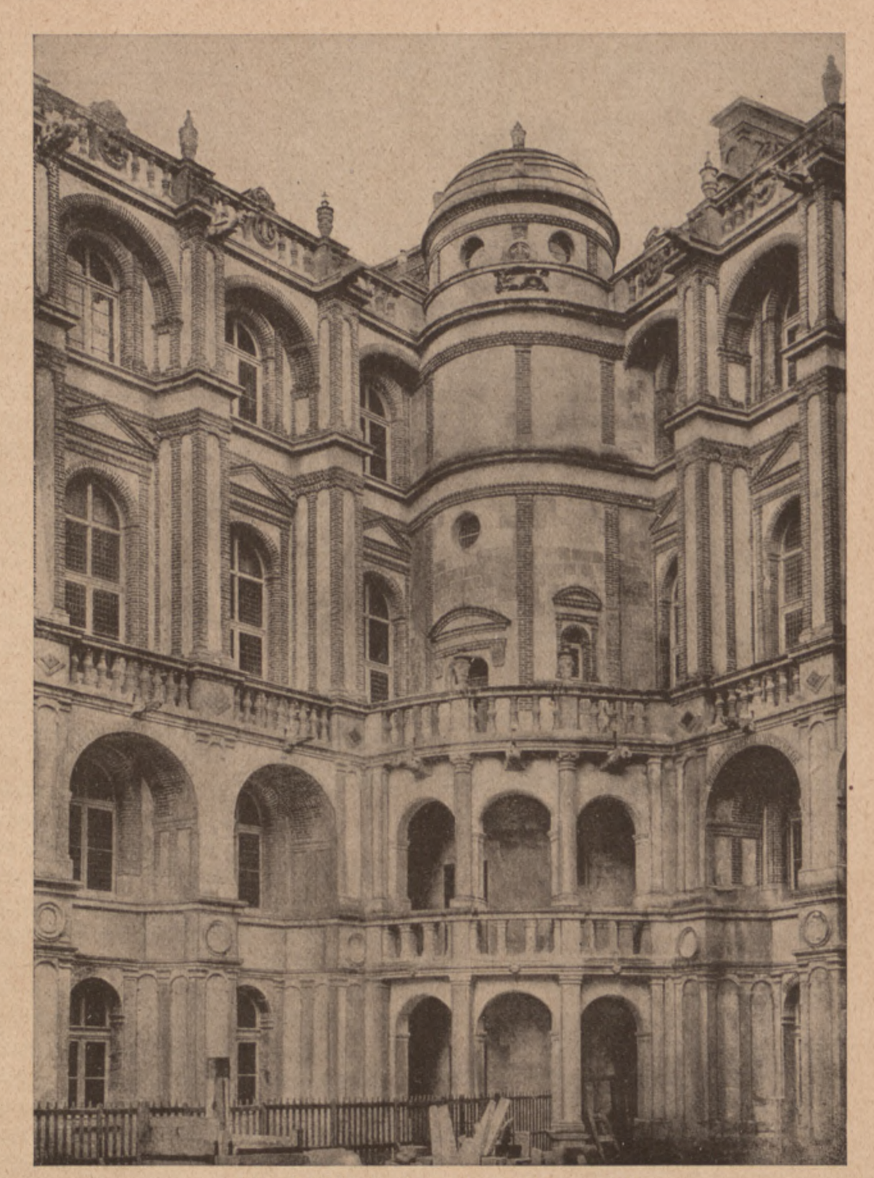
Jedenfalls beruht die spätere Plattenarchitektur Rizis und Canos, Galiziens, Mittel- und Südspaniens, auf der Schwere des Urgesteins, wie jeder Blick in Schuberts Buch bestätigt.

Für Portugal (Abb. 4) gilt höchst Ähnliches: die Baukunst des kalksteinreichen Südens schied ein Abgrund von der des granitbauenden Nordens schon während des Mittelalters, und so blieb es bis heute.

In Deutschland finden wir eine Einwirkung der Baustoffe, die für die Baukunst im gewissen Sinne verhängnisvoll zu nennen ist. Man entbehrte fast vollständig des Kalksteines, der sich für Zwecke der bildenden Kunst eignet. Der in Oberdeutschland vorherrschende Sandstein, ein ohne Zweifel an sich kraftvoller und gediegener Baustoff, widerstrebt einer feineren plastischen Durchbildung ungleich stärker, als man gemeiniglich glaubt. Eignet er sich trefflich für technische Zwecke, für wohl überlegten Steinschnitt, ist er dauerhaft und tragfähig, so ist doch seine Zusammensetzung aus scharfen Quarzkristallen ungemein nachteilig. Der schärfste Meißel ist nach einigen Schlägen abgestumpft, wirkungsvolle unterstützende Verfahren, wie Bohren, sind unanwendbar; ist der Stein weich, so bietet er weder Dauer noch scharfe Formen

ist er hart, so ist eine feinere Bearbeitung überhaupt schwierig, ja in Frage gestellt. Im besten Falle bleibt sie doch nur eine mühsame Übertragung aus bildsameren Stoffen in stumpfere, ist keineswegs aus der Natur des Steines hervorgegangen.

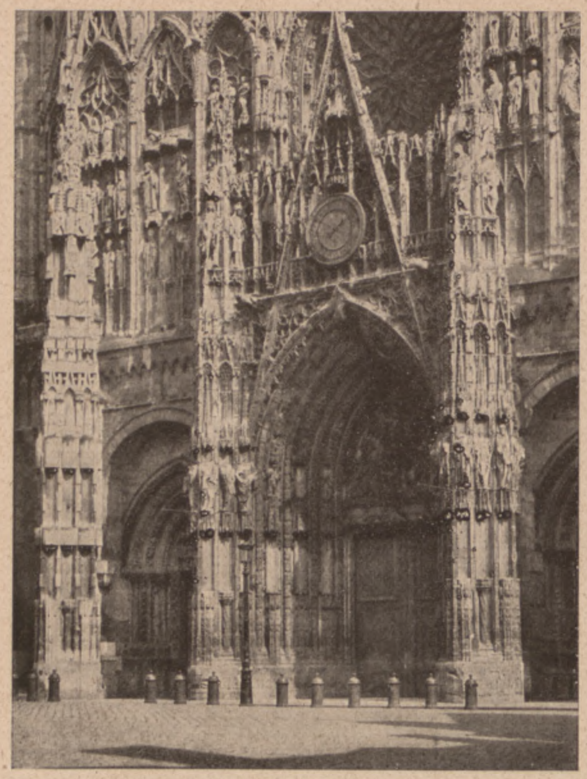
Daher bildet dies die Ausnahme, und wo die Arbeit in Sandstein sich natürlich entwickelt, da ist unsere deutsche bildhauerische Kunst, insbesondere im einzelnen und Ornamentalen, naturgemäß grob, neigt zum „Bäurischen" (Abb. 5); verwöhnte Augen werden davon abgestoßen, und man bestreitet zuletzt dem ganzen Volke Fähigkeit und Gefühl für feinere Formenbildung, ja Talent für Plastik überhaupt. So sind die trotzdem nicht fehlenden kleinen Meisterwerke des Meißels eigentlich entweder nur Übertragungen aus glücklicheren Gegenden, wo alles gewissermaßen von selbst sich gestaltete, oder sozusagen erzwungene Leistungen, dem Material und seinen Härten nur abgetrotzt. Aber die deutsche Durchschnittsleistung muß dann da verhältnismäßig weit unten bleiben. Wir sagen schließlich selbst von irgend einem älteren deutschen Meißelwerk von flüssiger und vollkommenerer Behandlung: es kann nicht gut deutsch, es muß daran ein Italiener oder Franzose tätig gewesen sein.



10. Schloß S. Germain-en-Laye, Hof

Als ob es das wäre! Weder sind Italiener noch Franzosen an sich und von Geburt her da besser als Deutsche, abgesehen von einer besonders dem Italiener eigenen erstaunlichen Handgeschicklichkeit, die ihn zu Feinarbeiten von jeher besonders befähigte, ja trieb, die überhaupt im Süden zu Hause ist. Der Norden ist dabei die Heimat der Bewertung der Zeit und der Akkordarbeit, diese aber in der Kunst der Feind der liebevollen künstlerischen Klein- und Feinarbeit und formalen Vollendung. Der entferntere Süden und Osten kennt dagegen nicht mehr den Wert, ja oft kaum den Begriff der Zeit.

Ist die Natur des Sandsteins ein Hemmnis gegenüber der weiter unten zu besprechenden fördernden Eigenart des Kalksteins, so setzt auch der Ziegelbau in der eigentümlichen nordischen Auffassung der künstlerischen Einzeldurchbildung enge Grenzen. Man vergegenwärtige sich nur das einzelne des reichsten derartigen etwa brandenburgischen Bauwerks, das, zusammengesetzt aus einer steten Wiederholung derb geformter gebrannter Lehmstücke von rauher und grober, oft rissiger Oberfläche, zum Teil in einfachster



11. Rouen, Kathedrale

Art glasiert, eine rein handwerkliche Grundlage aufweist. Von einer wirklich künstlerischen Modellierung auch einzelner Teile ist nirgends die Rede, vielmehr besteht die Arbeit aus der Schaffung verschiedener Einzelstücke bestimmten Formates in erforderlicher Zahl und nachfolgender Zusammensetzung dieser Stücke zu einem mosaikähnlichen Gesamtbild, doch eng beschränkt durch die im Verhältnis geringe Anzahl der voneinander verschiedenen Einzelheiten und ihrer gezwungenen Massenverwendung (Abb. 6). Das Ziegelformat ist dabei der Tyrann, der jede freie Bildung unterdrückt.

So bleibt für den (germanischen) Norden nur ein einziger wirklich bildsamer Baustoff übrig, dessen Einfluß und Rückwirkung auf die Formbildung der Bauwerke und der Bildhauerei allerdings seit der allerältesten Zeit bedeutsam und maßgebend bleibt: das Holz, in der Hauptsache das Eichenholz. Seit der Völkerwanderungszeit, wie in den folgenden Jahrhunderten bis ins 13., ist die Skulptur in Stein fast nur übertragene Holzschnitzerei, wenigstens im Ornament.

Seit der Zeit der Gotik tritt ihm gegenüber der übermächtige Einfluß der französischen Vorbilder aus Kalkstein, deren Vorzüge sich die Sandsteinkünstler anzueignen suchen; freilich immer nur mühsam und gewissermaßen gezwungen. Wie übrigens auch der Deutsche sich in die unendlich viel flüssigere Kalksteinbearbeitung hineinfand, wo sie möglich war, erweisen gewisse Wunderwerke des Meißels in Kalkstein, Sakramentshäuser, wie das Krafftsche in St. Lorenz zu Nürnberg mit seinen gebogenen Fialen, das im Volksmund als aus „gegossenem Stein" hergestellt gilt, — oder die herrlichen Arbeiten Joh. Beldensneders d. J. aus westfälischem (Baumberger) Kalkstein, wie der Lettner im Hildesheimer Dom. Hier, oder in Marmor, Bronze, Holz braucht die deutsche Bildhauerei, etwa eines Riemenschneider, nicht den Vergleich mit der der glänzendsten Welschen zu scheuen.

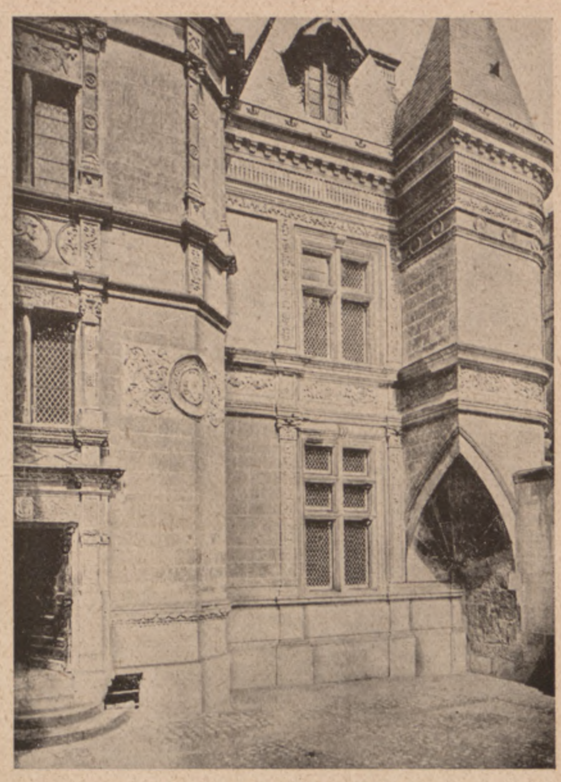
Um endlich zum eigentlichen Gegenstande dieser Darlegung zu gelangen, zu Frankreich, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß so gut als alle seine Gebirge aus Kalk bestehen, und zwar überall aus einem Gestein, das, in ganz einziger Art ohne weiteres in jeder erwünschten auch außerordentlichen Größe zu brechen, sich unvergleichlich zum Bauen wie Hauen eignet, dabei durchweg sehr feinkörnig und in frischem Zustande so weich ist, daß es mit dem Messer geschnitten, gesägt, gehobelt, geschabt, gebohrt werden kann, alles mit der größten Leichtigkeit, wobei doch der Stein, aus den besseren Schichten tragfähig und stark, zugleich bald erhärtend, jede Schärfe, jede Kante auf lange Zeit treu bewahrt. Die edleren Gesteine sind oft farbig und politurfähig.

Jene Feinkörnigkeit und Haltbarkeit bei größter Weichheit oder Milde ermöglicht dabei allerschärfste Behandlung bis ins Metallmäßige. Selbst der wirkliche Marmor gestattet nicht derartigen Reichtum der Bildungen bei solcher Beweglichkeit, derartige Leichtigkeit der Hervorbringung von wahren Wunderwerken an Reichtum des Aufbaues und des Einzelnen.

Die bildhauerische Einzelheit gewinnt hierbei eine Zartheit wie Frische der Durchbildung (Abb. 7, 8, 8a), die wohl nirgends mehr sonst, als nur noch in den besten Marmorwerken der Italiener vorkommt, — freilich aber dort unendlich mühsamer erzielt, — bei einem geradezu überschäumenden Reichtum an neuen Formideen und gestaltenden Versuchen. Man darf annehmen, daß auch die spanische und portugiesische fast märchenhafte dekorative Pracht gegen die Wende des 16. Jahrhunderts und nachher zum Teil von Frankreich aus angeregt ist, soweit eben in der Pyrenäenhalbinsel der Kalkstein reichte, oder gemeinsam mit der dortigen Richtung vor sich ging.

Das alles ist aber eher noch das Geringere, was hier in Betracht kommt. Vielmehr ist selbst das

eigentümliche französische bauliche Wesen, wie sein architektonisches Formentum erst aus dem unvergleichlichen Baustoffe hervorgegangen. Da tritt der „Pariser Kalkstein", der weiße und graue der Champagne, der ganz weiße in der Gegend der Yonne, der gelbe Chaumont, dann überhaupt der des Nordwestens bis zum Artois hin und des Westens im Anjou und Maine, an der Loire, in den Vordergrund. Auch nach Deutschland ist, gerade zu bildnerischen Zwecken, französischer Stein, wie der bekannte Savonnière, in den letzten Jahrzehnten häufig eingeführt und hat durch seine Bildsamkeit entzückt.



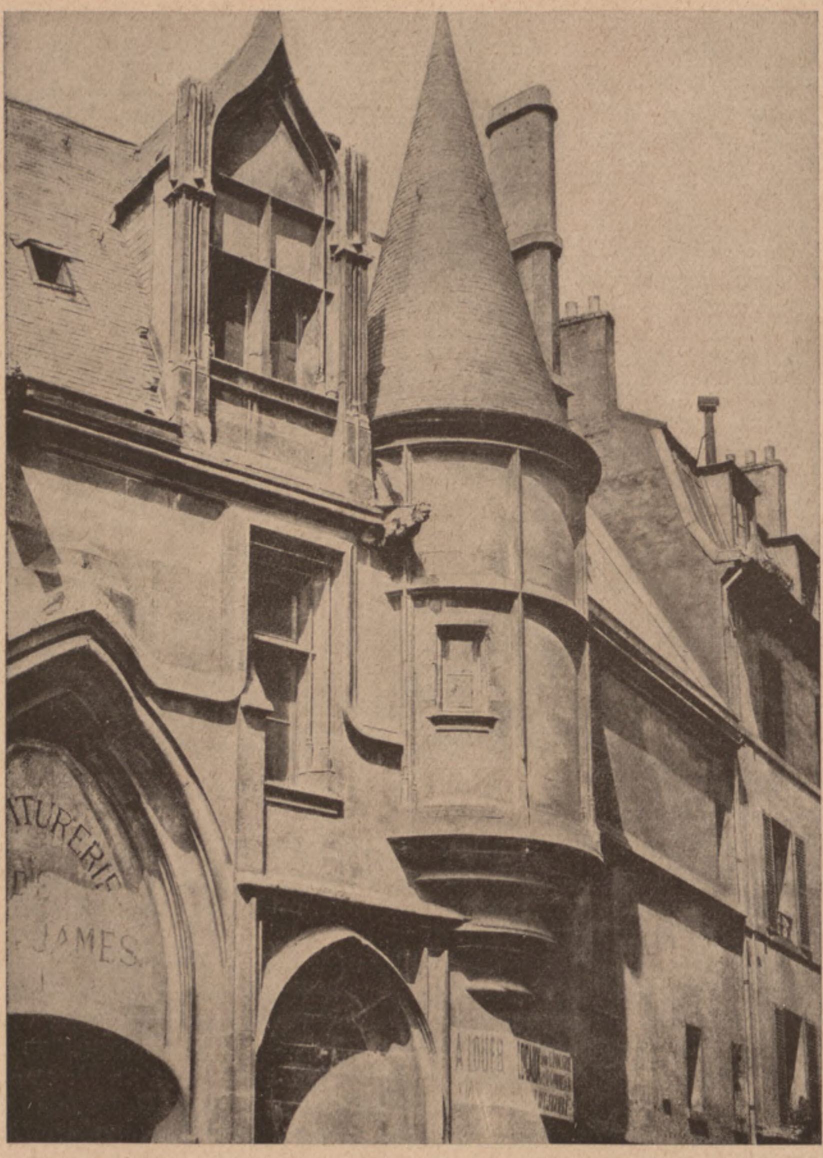
12. Angers, Hôtel Pincé

Der Marmor spielte dem gegenüber eine ganz untergeordnete Rolle. Vorhanden war er in sehr wenigen Gegenden, den Pyrenäen wie der Franche-Comté, deren schwarzer und weißer geschätzt wurde; für das bekannte schöne Denkmal Franz II zu Nantes ließ der französische Leiter der Arbeit, Jean Perréal, aus Genua, d. h. Carrara, für den Bildhauer Michel Colombe den besten weißen Stein kommen. Aber auch seine Gehilfen, Antonio und Giovanni Giusti waren Italiener, und das Denkmal trägt deren Stil und Art der Ausführung. Das Denkmal der Kinder Karls VIII in dem Dom zu Tours, von demselben Bildhauer Michel Colombe, wurde von dessen Gehilfen Jeronimo da Fiesole in Marmor aus Florenz ausgeführt. Man sieht also, wie Nationalität des Steins und der ausführenden Bildhauer übereinstimmt. Die beiden Denkmäler sind dann ebenso durchaus unfranzösisch, wie das Ludwigs XII zu St. Denis, auch ein Werk der beiden Giusti, und das des Thomas James in der Kirche zu Dol. — Äußerst bezeichnend ist dagegen, daß das herrliche überreiche Monument der beiden George von Amboise im Dom von Rouen, das Werk des Franzosen Roullant le Roux, aus französischem Marmor aus der Dauphiné besteht, einem weicheren alabasterähnlichen Gestein mit milchigen und fettigen Stellen.

Die Überfülle solchen herrlichsten, leichtest zu bearbeitenden, alles hergebenden und gestattenden Stoffes bedeutet außerdem ganz billiges Bauen, ermöglicht also bei gleichen Mitteln hier weit größere Leistungen in Maßstab wie Arbeitsaufwendung, bereichert jene Gegenden in gewissem Sinne baulich außerordentlich, wie die Natur überhaupt reiche Gaben über Welschland ausgegossen hat.

Besonders bezeichnend ist es für die maßgebenden Gegenden des Landes, daß ausschließlich der Hausteinbau herrscht. Ziegelbau tritt fast nur als Füllmaterial für Flächen und Gründe in die Erscheinung, und wo höchst ausnahmsweise, wie z. B. in Albi, ein monumentaler Kirchenbau in der Hauptsache in Ziegeln errichtet wird, da ist er an sich völlig formenlos, lediglich Masse mit einfachsten Abstufungen, während alle schmückenden wie konstruktiven Einzelglieder immer wieder in Kalkstein hergestellt werden; in Albi das Hauptgesims und der frei turmartig vorgebaute Prachtportalbau; dieses in unerhörter Pracht ausgeführte Werk steht frei vor den Ziegelmassen (Abb. 9).

Nur vereinzelte Städte bieten Ausnahmen, so Toulouse, das an einigen früheren Bauwerken (Kirchtürmen) einen Anflug von wirklicher Ziegelarchitektur zeigt — doch ohne Bedeutung und nur ganz vorübergehend. Das viel spätere Schloß von S. Germain-en-Laye zeigt durchaus nur die Übertragung einfacher Hausteinformen in das Ziegelmaterial (Abb. 10). Sonst bleibt der reine Hausteinbau das Feld der französischen Baukunst von jeher bis heute, soweit es sich um Konstruktion wie Formengebung handelt. Besonders scharf prägt sich das auf dem so wichtigen Gebiete des Gewölbebaues aus, der ja für den Kirchenbau der Angelpunkt der gesamten fortschreitenden Kunstbewegung blieb. Es sind sämtliche Gewölbe schon in dem den Ausschlag gebenden Anjou und Maine seit S. Front in Périgueux und den Kuppelbauten zu Angers ganz und gar in Haustein durchgeführt. Der Steinschnitt stellte bereits an die Fähigkeit und Kenntnisse der damaligen dortigen Architekten und Steinmetzen Anforderungen, die überall sonst, wo man die Gewölbe in



13. Paris, Hôtel de Sens

Ziegeln oder Leichtmaterialien herstellte — auch die Römer bevorzugten Gußgewölbe mit Ziegelbändern oder-Bögen — unerhört waren. Am meisten im Orient, der Heimat des Gewölbebaues.

Wer nun der Entwicklung des französischen Gewölbebaues bis zur frühen Gotik folgt, bestaunt die ungeheure Folgerichtigkeit, mit der hier Schritt vor Schritt vorwärts gemacht wird; aber auch die Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, mit der man jeden neuen Fortschritt, insbesondere seit der gewaltigen Errungenschaft der selbständigen Gewölberippe, im Steinschnitt gewissermaßen auskostete bis zur neuesten Wandlung. Daß man dann die Gewölbekappen wieder als kuppelartige Auswölbungen zwischen den Rippen in exaktestem Steinschnitt in Quadern ausführte, nicht in irgend einem Füllmaterial, ist ein merkwürdiges Zeichen dieser Freude am wirklich Planmäßigen, Wissenschaftlichen und des starken Willens zu der unverhüllten untadeligen Lösung jeder neuen Aufgabe, die man sich da selber stellte. Aber — ich darf das einzelne, das bekannt ist, nicht weiter verfolgen — die unvergleichliche Durchführung dieser Gewölbekonstruktion mit den zugehörigen Stützen, Bündel, Strebepfeilern, Strebebögen war ganz allein nur möglich durch den herrlichen Baustoff. Nicht minder aber die nun folgende prachtvolle Ausgestaltung und Schmückung im einzelnen, die Höhe der Durchbildung aller Teile, selbst des letzten durchbrochenen Ornaments und Maßwerks.

Das alles war weiterhin nur möglich durch die Eigenart der Steinbearbeitung und ihres Fortschreitens. Man stellte bekanntlich in Frankreich bis heute die Steine auf dem Werkplatz nur an den Flächen fertig, die an- oder aufeinander zu liegen kamen, also an den Stoß- und Lagerfugen. Was äußere Ansicht wurde, blieb rauh und unbearbeitet, bis der ganze Bau oder Bauteil aus rohen Steinen, doch im Fugenschnitt auf das sorgfältigste durchgearbeitet, fertig geschichtet war (Abb. 11).

Dann erst erhielten alle Teile auch an den Außenflächen die endgültige Gestalt, wie sie geplant war und ihrer Bedeutung und baulichen Bestimmung zukam. Es erhellt von selber, wie da zuerst eine im Fugenschnitt, in Verband, Gewölbe, Entlastung und dergleichen vollendete Grundlage geschaffen wurde in Herstellung eines völlig zusammenhängenden Steinkörpers, der für das nachfolgende Heraushauen der

Einzelheiten des Baukörpers die erforderliche Masse bot, ehe diese dann von dem Überflüssigen durch Weghauen befreit werden konnte, um ihre künstlerische Endgestalt zu erlangen.

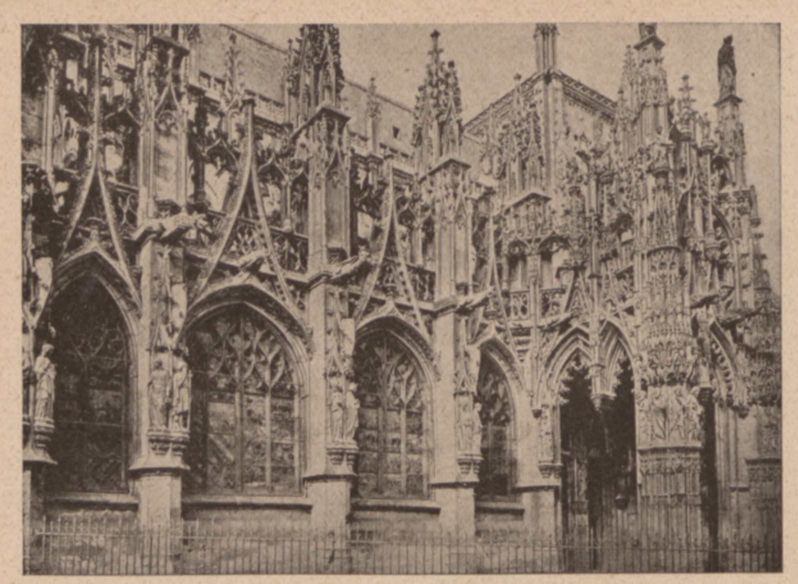
Aber es erhellt auch, daß jetzt die Konstruktion der nachfolgenden Dekoration keinerlei Hindernisse mehr in den Weg stellte, sondern diese mit dem ihr überlieferten Steingebirge sozusagen anfangen konnte, was sie wollte.



14. Blois, Flügel Ludwigs XII. Pfeilerhalle (Phot. Mieusement)

Allerdings war der Weg, den die wissenschaftlich fortschreitende Konstruktion machte, ein so sorg- und mühsamer, daß die großen Zeiten der eben erklommenen Höhe auch in der formalen Durchbildung überall ausschließlich das Zweckliche in die erste Linie stellten, d. h. in der Form zuerst die innere Konstruktion und die Art der technischen Aufgabe des Einzelnen völlig klar zum Ausdruck zu bringen sich verpflichtet fühlten. Der bloße Schmuck trat erst in die letzte Linie, war zunächst auf das eben Erforderliche beschränkt, ja oft nur notdürftig, weil für die Sache unerheblich. So gingen in der Frühzeit der französischen Gotik Konstruktion und Formentum restlos ineinander auf, in einer Weise, die lediglich noch mit unseren neuzeitlichen Eisenkonstruktionen verglichen werden kann, bei denen alles nur, soweit es durch Arbeit und Funktion bestimmt ist, seine Daseinsberechtigung hat, die noch erforderlichen Ausfüllungen völlig gleichgültig sind, und selbst aus Glas oder Papier bestehen könnten.

Hierzu kommt als besonders wirksam noch die außerordentliche Anziehungskraft, die gewisse streng wissenschaftliche Zweige der Technik von jeher auf die Franzosen ausübten, so auf dem hier in Frage kommenden Gebiete der Steinschnitt in Verbindung mit der darstellenden Geometrie. Ist es schon offenbar geworden, daß die Kenntnis dieser Wissenschaft das „Hüttengeheimnis" der mittelalterlichen Bauhütte bildete, so ist es noch auffallender, mit wie großer Liebe man sie in Frankreich bis zur Gegenwart pflegte. Die tüchtigsten Theoretiker des Bauens von Ph. Delorme bis zu A. Bosse haben treffliche Abhandlungen über die Stereotomie herausgegeben. Höchst bezeichnend ist hier die einzigartige Vorliebe dafür, Gewölbe



15. Louviers, Kirche

in reinem Haustein durchzuführen selbst an Kuppeln und anderen schwierigen Aufgaben (Schloßkirche zu Anet, Kapelle de la Toussaint zu Toul) — wie z. B. auch die Liebhaberei an Trompenauskragungen, die in anderen Ländern kaum vorkommen (Abb. 12).

Daß die ungeheure Formfähigkeit des Baustoffes aber baldigst weiter trieb, ist einfach selbstverständlich. Die gänzliche Ungebundenheit der Steingestalt, so weit überhaupt nur Stoff zum Bilden vorhanden war, ermöglichte alles und machte rasch ein Ende mit der Strenge der ersten Zeit in der Formenbildung, vor allem aber der Verzierung. Die Gesimse blieben nicht mehr vorspringende Leisten, sondern nahmen den weich erscheinenden Körper des Bauwerks mit sich hinaus, folgten nicht nur mehr der wagerechten oder der Bogenlinie, sondern ganz beliebiger Linienführung, vervielfältigten sich ins Massenhafte, kreuzten, durchschnitten, über- und unterschnitten sich (Abb. 13), verschlangen sich gegenseitig, versetzten sich schachbrettartig, besonders an Sockeln, an denen die nebeneinander liegenden senkrechten Gliederungen Sockelgesimse in ganz verschiedenen Höhen besitzen, so daß sich Wage- und Senkrechte fortwährend unterbrechen, alles Möglichkeiten, die nur durch die Hemmungslosigkeit seitens des Bildstoffes gegeben waren.

Zuletzt nun kam dazu die Freude an ganz freien Zierstücken, ausgehend von der ursprünglich völlig sachlichen Gestaltung der Ziergiebel und Wimperge, der Fialen und krönenden Spitzen aller Art bis zu denen der Türme. Die ganz durchbrochenen Prachtstücke der späten Gotik an Turmhelmen und Giebelwerk sind hierzulande bis zu einem in der Welt der Kunst ohnegleichen dastehenden Glanze phantastischer Entwicklung gediehen.

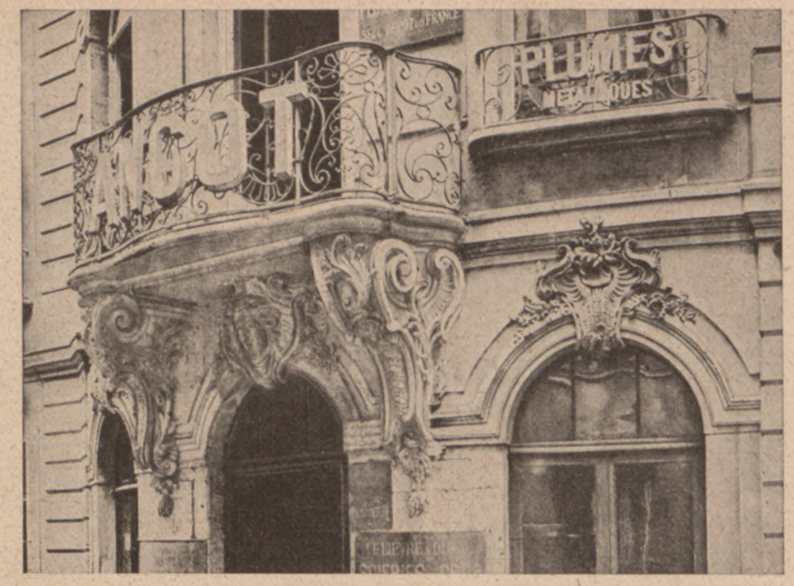
Es ist auch unverkennbar, daß sogar die eigentümliche grenzenlose Beweglichkeit der Baukunst des 18. Jahrhunderts in Frankreich, insbesondere des Rokoko, erst in der unbeschränkten Bildsamkeit des Materials wurzelte (Abb. 16). Diese Formenwelt, die auch im Stein sich keinerlei Zwang auferlegte, war lediglich da möglich, wo sie ohne jedes Bedenken jede beliebige Form, ja jede Kaprize, aus dem Vollen herausmodellieren konnte, und so hat diese im Steinwerk begründete Kunst im Auslande vorwiegend nur noch in Stuck und Gips weiter leben können.

Was die Gotik nun in der Folge in anderen Ländern hervorbrachte, ist nur ein weit schwächerer Abglanz der vorbildlichen französischen Wunderwerke, die in der Tat den Vergleich mit den phantasievollsten und berauschendsten Schöpfungen der Musik nahelegen.

Sandsteinarbeiten, wie sie in Deutschland das übliche waren, können da den Vergleich nicht aushalten, auch wo sie an Aufwendigkeit und Mitteln wie Formen nicht zurückbleiben, weil die Technik der vorausgehenden fertigen Bearbeitung der Sandsteine nach Zeichnung auf dem Werkplatze — vor dem Versetzen — eine ähnliche flüssige Formbildung ebensowenig erlaubt, wie ein Fortbilden, Entwickeln und Neugestalten des Formentums während der Arbeit am bereits fertig versetzten Bau.

Die Meißelarbeit war hier streng gebannt in die Grenzen der im voraus genau berechneten und hergestellten Zeichnung, die alle Werkstücke bis zum obersten gleichzeitig bestimmen und festlegen mußte, damit sie einzeln gänzlich fertig lagen, ehe sie überhaupt zum Ganzen zusammengefügt werden konnten; im Gegensatz dazu wurde der nur in roh angelegten Kalkstein-Bossen aufgeschichtete Baukörper dem welschen Bildhauer und bildenden Architekten übergeben, sozusagen wie ein Block weichen Tones, daraus das Kunstwerk nun erst mit Hand und Modellierholz hervorgeholt und gestaltet werden kann (Abb. 11).

Hier kommen zuletzt die zahllosen Fälle in Betracht, in denen man überhaupt Werke höchster Zierlichkeit, unglaublicher Zartheit und unwahrscheinlichster Versuche und Möglichkeiten als fertige Werkstücke aus gröberem Stein zu späterem Versetzen mit dem Meißel herzustellen überhaupt nicht vermocht hätte, auch mit größter Mühe, während sie sich mit Bohrer und messerartigen scharfen Werkzeugen wie in Holz in dem feinen, oft kreideartigen Gestein mit Leichtigkeit und im Verhältnis sozusagen mühelos schnitzen ließen, nachdem das Werkstück bereits am Bau seinen endgültigen Platz eingenommen hatte (Abb. 9, 15).



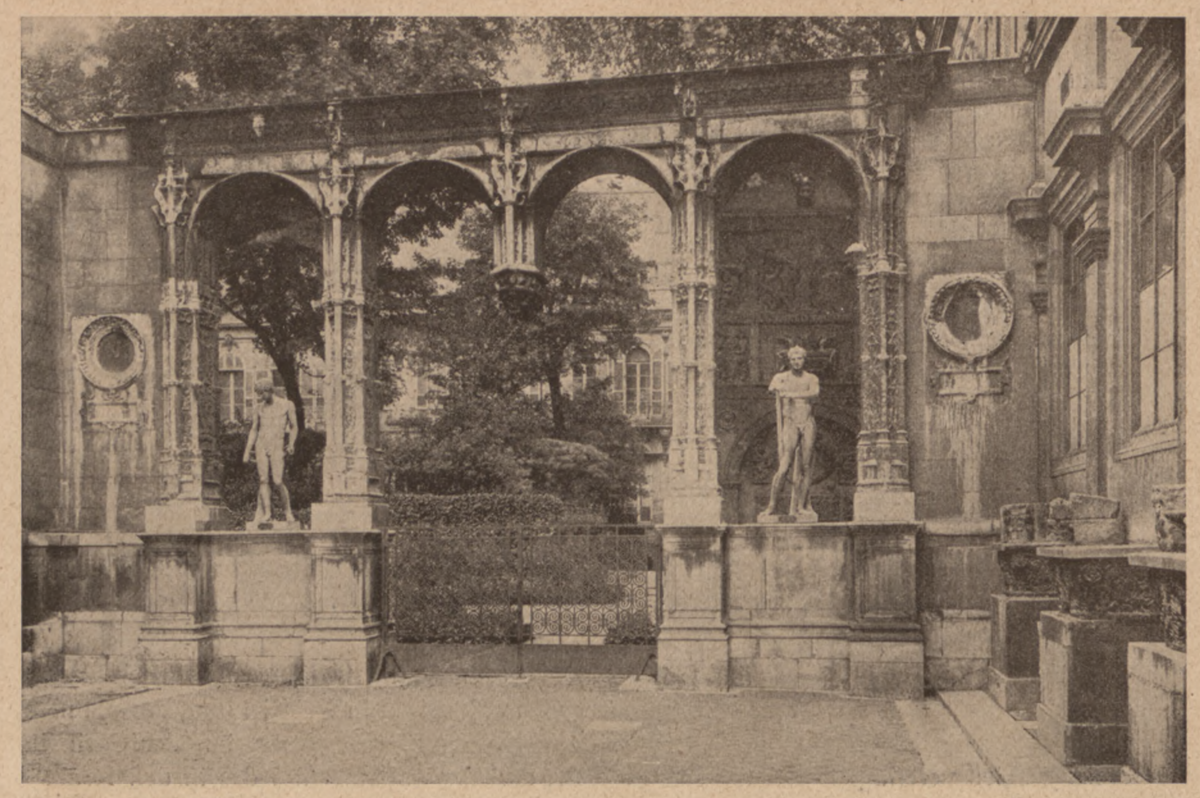
16. Paris, Privathaus

Wenn man das alles erwägt, dazu, welche Höhe in leichtester, flüssigster, hochstehender Arbeit an technisch sonst kaum erreichbaren Leistungen die französischen Steinmetzen und Bildhauer sich zu eigen gemacht, welche Fähigkeiten in Entwicklung der phantasievollsten Gedanken bis ins fast unbegrenzte die letzte Baukünstlergeneration der Gotik in Frankreich in sich vereinigt hatte, der erst begreift, daß diese Männer auf das in den Renaissanceformen eindringende Neue in der Architektur selbst mit einer gewissen Verachtung, als wenigstens in der fachlichen Leistung unendlich unterlegen, herabschauen mochten.

An die Stelle des künstlichsten Bogen- und Wölbwerkes, des höchstgesteigerten Könnens im Bauen, im Steinschneiden, im Ausgestalten und Verzieren sollte plötzlich wieder das technisch höchst bescheidene Verfahren treten, daß die Architekturteile auf dem Werkplatz ganz fertig gestellt werden, bestehend aus den einfacheren langen Steinstücken der Stützen und der darüber zu legenden Querstücke, Pfeiler (oder Säulen) mit Gebälk darüber; sollte man sozusagen zu den ersten fast kindlichen Anfangsformen der Steinbaukunst zurückkehren.

Der Baukörper erwuchs wieder aus einfachen Wänden, deren Öffnungen mit jenen fertigen geraden Steinstücken umrahmt wurden; leistenartige nicht unterbrochene Gesimse trennten horizontal die Geschosse, das stärkere Hauptgesims legte sich als Abschluß wagerecht auf das damit fertige Ganze; das Dach hatte nicht mitzusprechen. Vom alten Bogen- und Wölbungswerk wurde in der fremden Mode kaum Gebrauch gemacht, von der kunstvollen Durchgestaltung dieser Teile war keine Rede mehr; das von der Säulenordnung übernommene Schema der Architrav-Profilierung wurde einfach auf die Bögen übertragen.

Auch die Einförmigkeit der antiken Säulenschäfte war mit der Fülle spätgotischer Stützenbildungen nicht entfernt zu vergleichen. Gegen diese Einförmigkeit regte sich dauernder Widerstand. Die älteren Stützenformen der französischen Renaissance, insbesondere Pfeilerbildungen, folgen mit Vorliebe mittelalterlicher Grundform, trotz reichsten Renaissanceschmukkes (Abb. 14, 17). Die Gegenwirkung tritt noch einmal deutlich hervor in der französischen Ordnung des Phil. Delorme und seiner Nachfolger mit ihren die Schäfte in Stücke brechenden ornamentierten Rustikabändern (Abb. 18). Lediglich die fortreißende eigentliche Ornamentik



17. Schloß Gaillon, Halle (Phot. Hessling)

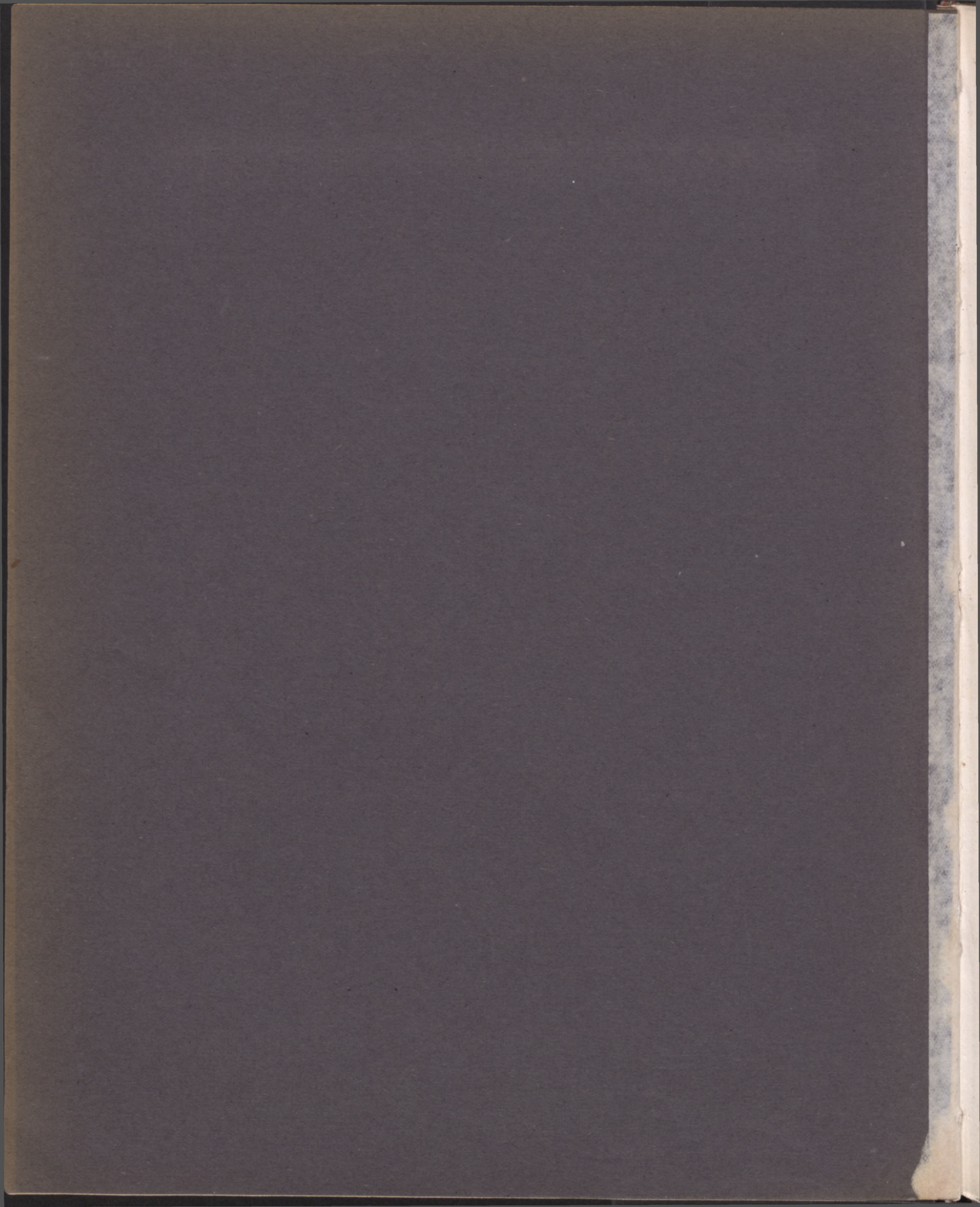
der Renaissance Oberitaliens konnte auf die bisher in Üppigkeiten schwelgende französische Kunstwelt Eindruck machen, in Verbindung mit den zierlichen Bildungen von Blattgesimsen und geschmückten Leisten, wie der Säulenknäufe, Friese, Pilaster und anderer geschmückter Einzelheiten, so insbesondere der schon altrömischen Erfindungen der Kandelaber und ihres Zubehörs.

Die früh in Italien hervortretende strenge Hochrenaissance des L. Laurana und Bramante war anfänglich am allerwenigsten geeignet, in der französischen Welt Eindruck zu machen, und trotz der Bemühungen der zahlreichen Theoretiker unter den französischen Architekten, die Einsicht in die strengere Regel der Antike zu verbreiten, trotz der Überflut italienischer Künstler, von Königen und Fürsten nach Frankreich berufen, fiel der Kampf zwischen den Eindringlingen und den stolzen Eingesessenen fast durchweg zugunsten der letzteren aus.

Wir haben im Frankreich der Renaissance trotz der Anwesenheit eines Fr. Giocondo, Domencio da Cortona und Serlio, eines Primaticcio und Rosso und so vieler anderer Italiener in der ganzen Zeit der eigentlichen Renaissance, vielleicht ausgenommen Primaticcios Grabgewölbe der Valois, das längst verschwand, wohl kein Bauwerk von Bedeutung, das als rein italienischer Import, als nicht zuletzt doch von Grund aus französisch bezeichnet werden müßte. Die Franzosen haben gesiegt. Die glänzendsten Geister haben sich im fremden Lande dem dortigen Kunstsinn gehorsam fügen müssen, Theoretiker wie Serlio sind einfach verschollen, anstatt ihre Lehre einzubürgern, die in anderer Art erst ein Jahrhundert später sich durchrang.



Rue, Kapelle St. Esprit





18. Paris, Tuilerien

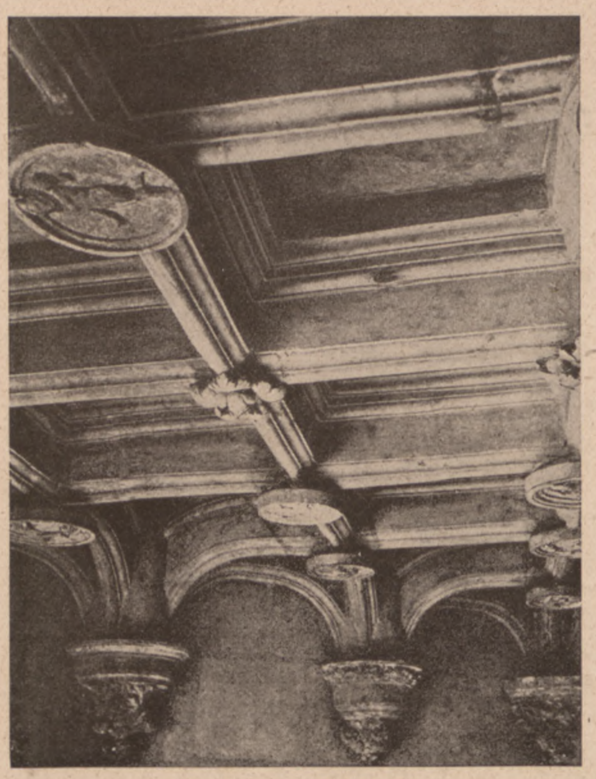
Und zu diesem Siege ist der Baustoff das Mittel wie das Kampfgebiet gewesen und zum Teil bis heute geblieben. Ich will hier nur noch auf eines hinweisen, freilich gerade das bezeichnendste äußere Merkzeichen dafür; auf den planmäßig überall durchgehenden Fugenschnitt in der französischen Baukunst, auch in der Renaissance.

Das Steinbalken- und Plattenwesen der Italiener haben die Franzosen auch später nicht angenommen, ebensowenig die Steinmetzarbeit auf dem Werkplatz.

Säulen, Pilaster, Fenstergewände, ja auch Architrave wurden stets ungern als Steinbalken hergestellt und versetzt oder eingefügt, vielmehr nehmen meist diese Stücke Teil am Fugenschnitt des ganzen Quaderwerkes. Wagerechte Fensterstürze, ja selbst freitragende Architrave und ganze Gebälke werden mit Vorliebe als scheitrechte Bögen konstruiert.

Auch im Gewölbebau fügten sich die französischen Meister lange nicht dem neuen Wesen. Wer die berauschenden Gewölbe der Kapelle St. Esprit zu Rue (Taf. I), der Taufkapelle zu Tillières mit den geputzten Gewölben der italienischen Renaissance vergleicht, empfindet die Überlegenheit der so unendlich viel wertvolleren französischen Art um so stärker und begreift den Widerstand gegen die Mode aus Italien um so besser. Die herrlich gediegene Ausführung der Decken in Stein überträgt sich nicht nur auf den Profanbau und die spätere eigentliche Renaissancezeit (Chambord, Abb. 20), sondern auch auf ganz wagerechte Deckenbildung (Angers, Abb. 19).





19. Angers, Steindecke

Vorspringende Architekturteile auch bloß schmückender Art sind überall in ihrem wagerechten Steinschnitt auf das engste mit ihren Nachbarschichten verwachsen, alles hängt im Steinverband eingekettet. Vielleicht dürften am bezeichnendsten die zahllosen Nischen mit Figuren darin bleiben, die, seit in der Vorhalle der Kathedrale in Reims die herrlichen Gestalten der Ritter und Heiligen nur als Hochrelieffiguren in ihren Aushöhlungen fest angewachsen erschienen (Abb. 21), lange Jahrhunderte hindurch gewohnheitsmäßig nachträglich aus dem sorgfältig versetzten Quaderwerk des Rohbaues herausgearbeitet, daher von den gegebenen Horizontalfugen des Quaderwerkes durchschnitten wurden (Abb. 8, 23, Taf. II).

Die freistehenden Steingestalten der französischen Gotik und Renaissance sind eine davon gänzlich getrennte Erscheinung, lediglich als selbständige rein bildhauerische Arbeiten zu bewerten, nur zur Ergänzung des dafür geschaffenen baukünstlerischen Hintergrundes, selbst nur zur Krönung eines baulichen Teiles zu dienen bestimmt. Ihre Bedeutung gehört daher meist in einen von den vorher genannten Bildwerken ganz unterschiedenen selbständigen Gedankenbereich; sie bilden festgeschlossene Kreise von herkömmlicher Zusammensetzung und Bedeutung, wie sie an bestimmten Teilen sich ewig wiederholen: so die klugen und törichten Jungfrauen und anderes an Kirchenportalen. Sie haben mit dem eigentlichen Bauwerke in seiner jedesmal verschiedenen Eigenart nichts derart zu tun, wie der figürliche Nischenschmuck, der mit ihnen sozusagen geistig und körperlich verwachsen, aus ihrem eigenen Körper herausgearbeitet ist.

Hier mag nochmals auf Delormes „französische Ordnung“ verwiesen werden, die die Zusammensetzung der Säulenschäfte aus verschiedenartig geschmückten Trommeln in stärkstem Gegensatz zum glatten Säulenschaft aus einem Stein künstlerisch entgegengesetzt ausbildete (Abb. 18).



20. Chambord, Zimmer Franz I.

Ist in der Tat die Baukunst die Kunst, aus vorhandenen oder künstlich hervorgebrachten Baustoffen Bauwerke der verschiedensten Bestimmung zu errichten, dem so Geschaffenen aber zugleich auch diejenige künstlerische

Durchbildung seiner Formen zuteil werden zu lassen, die einerseits dem Zweck und Sinn, wie der Aufgabe der Einzelteile, andererseits aber der Natur der Baustoffe getreu entspricht, — so kann sich das Schwergewicht dieser Absichten nach einer oder der anderen Seite neigen. Bei Ingenieurwerken wiegt die reine zweckliche Konstruktion vor und bestimmt in der Hauptsache die äußere Erscheinung des Werkes. Bei den Architekturwerken neigt sich die Schale je nach Bedeutung des Werkes, nach Mitteln und Baustoffen meist auf die andere Seite, deren höchstes Überwiegen dann wohl die Baukunst Frankreichs seit dem Mittelalter aufweisen möchte, als den Triumph eines unvergleichlich glücklichen Baustoffes und seine Auswirkung bis zur äußersten Möglichkeit, — jedoch überall zugunsten einer großartigen, wenn auch rein formalen Kunstleistung.

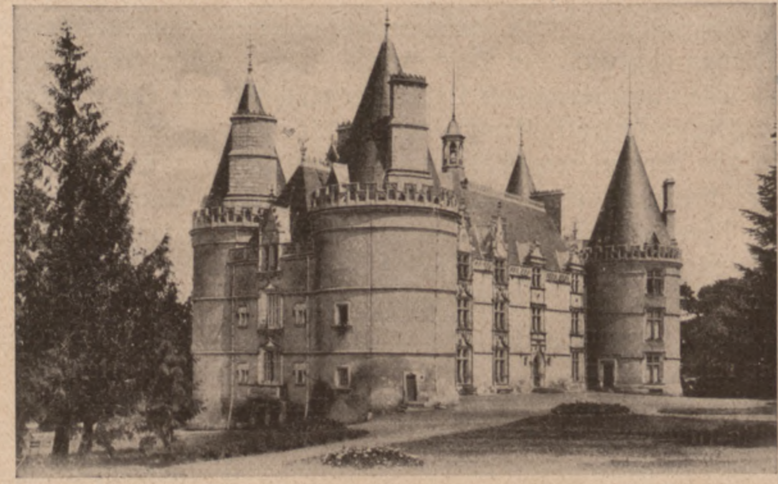


21. Dom zu Reims, Portalfiguren (Phot. Mieusement)

Besondere Bedeutung gewinnt im französischen Bereiche zuletzt die landeseigentümliche Auffassung der Bauwerke nach ihrer äußeren Erscheinung und ihrem Zwecke im Profanbau. Ich meine damit zunächst den merkwürdigen Zug ins Feudale.

Es ist bekannt, daß für die bürgerliche Baukunst in Italien die Ausgestaltung jeglichen Bauwerks zum Palast wie instinktiv das Endziel war. Jedermann weiß, auch ohne Erklärung, was darunter zu verstehen sei, besonders wenn er an Deutschland denkt, in dem das Bürgerhaus das profane Bauziel blieb.

In Frankreich dagegen strebt das Wohngebäude, soweit es nicht ausnahmsweise noch in Abhängigkeit von germanischer Art dem Typus des bürgerlichen Giebelhauses folgt, was im Norden hie und da vorkommt (Rouen, Dreux), überall danach, ein Schloß oder wenigstens ein Schlößlein zu sein (Abb. 22); sobald es nicht eingebaut ist, tritt dies unweigerlich hervor; in Städten und eingebaut dagegen folgt das ansehnlichere Wohnwesen dem



22. Schloß Gençay



23. Schloß Usson, Baldachin

Bautypus des städtischen Feudalsitzes, das man dort Hôtel zu nennen pflegt. Man vergegenwärtige sich da das Hôtel des Jacques Coeur in Bourges oder das Hotel Cluny in Paris.

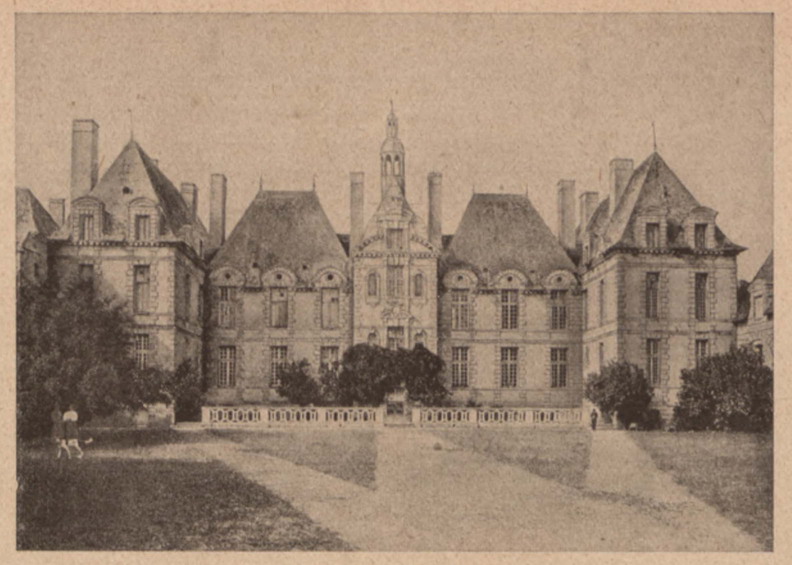
Der nicht eingebaute Herrensitz insbesondere auf dem Lande erstrebt nach wie vor eine burgähnliche Erscheinung. Die dicken, meist runden Ecktürme der oft rechteckigen, selbst quadratischen Anlage, ein Privileg der alten edlen Familien, bleiben hierzu das stärkste Mittel; die Zinnen und Pechnasen der mittelalterlichen Verteidigung finden ihre Nachbildung in starken vorgekragten Hauptgesimsen; der schützende Graben um das Ganze, durch Vortore und Zugbrücke unterbrochen, lebt noch Jahrhunderte; prächtige Vorbauten vor und hinter dem Graben verstärken den Eindruck. Dies zeigen Nantouillet und Gaillon bis zu Ecouen und selbst Maisons. Auch der mittlere Donjon der alten Schlösser tritt öfters in die Erscheinung, so in Chambord. Alles führt von selbst zu einem Streben nach der Silhouettenwirkung; nordische Gebäude sind ohne Dach nicht denkbar; das französische wird — anerkennenswerte Leistung! — zu einem wichtigen künstlerischen Bauteil.

Dem Volke angeborene Neigung zum Pathetischen und Großartigen, auch im kleinen, vermeidet meist das malerische Spielzeug der germanischen Giebel und Giebelchen, Erker und Türmchen, sucht vielmehr das Dach in monumentale Gesamterscheinung mit einzubeziehen. So entsteht das oft noch geteilte Dach mit gebrochenen Flächen, Eck- und Mittelpavillons, bereits das spätere Mansarddach vorbildend (Abb. 24).

Organische Giebelbildungen verschwinden; steile Abwalmungen ergeben die unendlich vielartig abgewandelte Trapezgestalt, deren Seiten zuletzt sogar manchmal gewölbt werden.

Die unentbehrlichen Dacherker sind seit der Gotik längst zu regelmäßigen Gruppen geworden, in fester Reihung vor der krönenden Dachfläche herlaufend, jedoch überall als Fortsetzung der unteren Fenster gefühlt, mit ihnen vertikal alle Gesimse, auch das Hauptgesims durchbrechend, also die geschlossene Front in eine Pfeilerreihe lösend. —

Reich gestaltete Dachfenster (Lukarnen) finden an den zahlreichen Schornsteinen, ebenfalls mit stark architektonischem Apparat versehen, eine ergänzende Helferschar, so daß über dem Hauptgesims, zusammen mit dem aufstrebenden Dach, eine neue heitere prächtige Welt entsteht. Kommt dazu noch die so oft üppige formale Durchbildung des eigentlichen Daches mit reich geschmückten Kanten und krönenden Galerien aus Metall, so entstehen jene glänzenden rein französischen Bilder von malerischstem Reize, die, oft genug das Mißfallen schwerfällig fühlender Kritiker erregend, jahrhundertelang ein liebenswürdigstes Spiel französischer malerisch gestimmter Grazie darboten und unveräußerlich dem französischen Schloßbau eigen blieben (Abb. 25).



24. Schloß St. Loup

Neu aber nur tritt jetzt zu diesen und anderen feudal-mittelalterlichen Neigungen ein wichtiges Moment; der nachdrücklich geförderte rasche Aufbau nach festem Plan. Der künstlerische Entwurf trat in neue Rechte, wurde mit der Person des Künstlers zu einer Hauptsache. Zeichnungen und Modelle spielen eine gewaltige Rolle. Der Grundriß erschien als ausschlaggebender Faktor.

Das Mittelalter führte seine Bauwerke — soweit es nicht Kirchen waren — fast nie nach einem Plane und in einem Zuge durch, die Absichten wechselten häufig, waren über Generationen ausgedehnt, und der Zufall nicht vorhergesehener ändernder Einwirkungen hatte erheblichen Einfluß. So besteht das damalige größere Profangebäude oft genug aus einer Reihe verschiedener planmäßig oder zufällig aneinandergereihter Bauteile oder ist auch an einem Ende nach einem ganz anderen Plan ausgeführt, als in der Mitte oder am Anfang. Der Geschmack wechselt zwischen Beginn und Fertigstellung, und das zeigt sich im Ergebnis. Dies schließt einigermaßen vollkommene Symmetrie naturgemäß aus; an deren Stelle tritt malerische Gegensätzlichkeit, die ihrerseits zu hervorragend glücklichen Wirkungen leitet.

Die Renaissance, wie sie aus Italien herüberkam, hat dagegen in hervorragendem Maße die Eigenschaft planmäßigen und streng symmetrischen Aufbaues auf festgelegtem Grundriß. Der nach sicheren Gesetzen und Regeln aufgestellte Entwurf ist die Grundlage alles weiteren Wollens und Unternehmens. Pläne, Modelle und Meister wandern hin und her, die Entwurfzeichnung wird zum ersten und wichtigsten Stadium der Verwirklichung des Bauwerks.

Zahllose Studien werden überall gemacht und verbreitet, und bleibt eine Unsumme von wichtigsten Bauentwürfen auch nur Entwurf, so entbehren sie deshalb doch nicht nachhaltigster Einwirkung. Man denke an die dichte Reihe aufeinanderfolgender Pläne zu St. Peter in Rom, gegenüber dem allgemeinen Mangel an Architekturentwürfen aus dem Mittelalter.

Es entsteht auch sofort die Architekturtheorie. Mit Alberti und den zahlreichen sich jagenden Vitruvausgaben folgt ein Kupferstich-, Holzschnitt- oder (ausnahmsweise) bildloses Druckwerk dem anderen. Die architektonische Darstellung vervollkommnet sich, wird aus mühseliger handwerklicher Linienzieherei zu einem eigenen Kunstzweig von höchster Geschmeidigkeit und Darstellungsfähigkeit.

Die theoretischen Werke der Italiener, darunter das hier einflußreichste Serlios, ziehen einen Überreichtum französischer Architekturbücher seit Martin, Goujon, Delorme, Bullant bis zum Gipfelpunkt in denen des Jacques Androuet Ducerceau nach sich. Dieser bietet vielleicht die Quintessenz aus der Fülle der Büchererscheinungen. Charakteristisch ist neben der Masse seiner überallhin dringenden Zeichnungen die seiner Veröffentlichungen.

Letztere enthalten nun geradezu alles und noch einiges; und in seiner einzigartigen Darstellung der damals vorhandenen oder geplanten ausgezeichneten Bauwerke Frankreichs zugleich eine Reihe eigener und

fremder weiterer Bauentwürfe, sowohl mit Bezug auf jene Bauten wie auf viele andere, freie Erfindungen zu ganzen Bauwerken wie zu Bauteilen aller Art, zu Kleinbauwerken, Dacherkern, Brunnen, Türen, kunstgewerblichen Gegenständen, Gefäßen, Wandteppichen, Karyatiden, Grotesken, Rollwerk usw.

Klar ersichtlich bleibt dabei, daß Ducerceaus Wirkung auf seine Zeit lediglich in dieser seiner zeichnerischen Tätigkeit und seinen Publikationen beruht. Gelegentlich ihm gewordene Entwurfsaufträge für Bauwerke hat er offenbar nur jener Tätigkeit zu danken; als wirklich nach seinen Entwürfen oder unter seiner Leitung ausgeführt scheint aber schließlich so gut als nichts sicher nachweisbar.

Bei Ducerceau tritt die Eigentümlichkeit der neuen Auffassung architektonischen Schaffens für große Zwecke zum ersten Male und zugleich im größten Maße sehr deutlich hervor: die Pflege der Raumschönheit auf Grund des künstlerisch gestalteten Grundrisses; wohl die wichtigste Wendung in der Lösung der baukünstlerischen Aufgaben durch die Renaissance.

Der Kirchengrundriß des Mittelalters war freilich von dem räumlichen Aufbau so wenig zu trennen, daß hier in gewissem Sinne schon eine Höhe dieser Einheit erreicht war; aber diese kirchlichen Lösungen sind so abseits und folgenlos geblieben, daß man geradezu von einer Erstarrung reden kann, da man seit der Erfindung der kirchlichen Basilika ihren einmal gegebenen Organismus eigentlich nur noch im einzelnen ausbaute und variierte, wenn auch zu einer unendlichen Fülle. Aber dies wichtigste Raumproblem war ein für allemal gelöst.

Hatte die italienische Renaissance gerade im Kirchenbau sich dieser Aufgabe im neuen Sinne angenommen, so blieb doch der Profanbau nicht zurück. Jeder ansehnliche Palastgrundriß zeigt dies Raumfühlen ganz unverkennbar; vielleicht zuerst völlig klar der Palast Farnese in Rom mit seinem Mittelhof und den sich kreuzenden beiden mittleren Achsen. Palladio hat in großen Palastentwürfen bereits die Höhe des Idealentwurfes für den Profanbau gewonnen und auch ihre Verwirklichung zum Teil durchgesetzt; so im Pal. Thiene zu Vicenza, oder in Villen, wie der Rotonda, die freilich durch P. Ligorio in der Villa Pia zu Rom durch eine unvergleichlich poetisch-ideale Anlage noch weit in den Schatten gestellt wurde. Hier feiert der Grundriß als Fassung des Raumgedankens über seinen Linien seinen höchsten und idealsten Triumph.

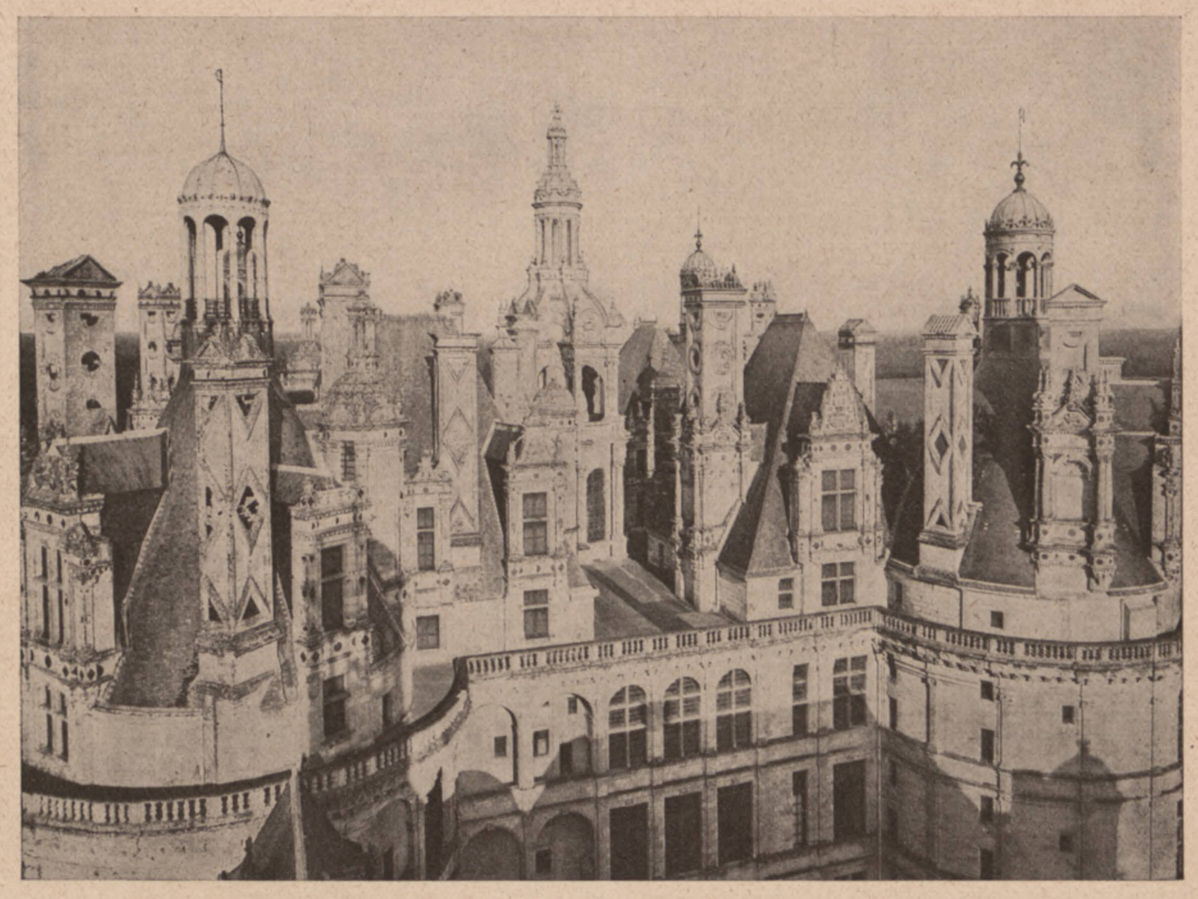
In Palladios Entwürfen sehen wir aber die zweite Stufe der Entwicklung des akademischen Grundrisses mit mächtigster Achsenausbildung, wozu Raffael und Peruzzi den Grund und die erste Stufe gelegt.

Das Ideal der Renaissance, die Bauschöpfung aus reiner Kunstbegeisterung erdacht und ausgestattet, sozusagen ohne einen peinlichen Erdenrest der zwecklichen Bestimmung, fand in solchen Entwürfen seine Verwirklichung.

In Frankreich nun bürgerte sich dieser Idealismus nur schwer ein, schon weil die gesamte Baukunst noch allzu sehr im Bann mittelalterlicher Praxis stand. Die eingewanderten Italiener gelangten, wie nicht nur Geymüller und Palustre gegenüber älteren Ansichten als unzweifelhaft sicher festgestellt haben, überhaupt nicht zu einer Ausübung ihrer Kunst in rein italienischem Sinne. Ausgenommen vielleicht den einzigen Primaticcio, dem im Grabmal der Valois einmal die Verwirklichung eines solchen Baugedankens — halb — gegönnt war, und der in den Schlössern von Monceaux und Ancy-le-Franc (Abb. 26) zwei echt akademische Grundrisse mit durchgeführten großen Achsen schaffen konnte, freilich im Aufbau bereits französischer Art durchaus unterworfen.

Wenn man sieht, wie Fra Giocondo in Gaillon, Domenico da Cortona am Pariser Stadthause (Abb. 27) sich ins Französische wandeln mußten, wie wenig Serlio und andere zur Betätigung ihrer Kunst gelangten, dann begreift man auch, daß die italienische Raumkunst, außer in unausgeführt gebliebenen Schöpfungen auf dem Papier, so wenig Einfluß auf die großen ausgeführten Werke der Baukunst überhaupt gewann.

Die kirchliche Baukunst blieb im Grundrisse in der Hauptsache mittelalterlich, selbst an den mächtigsten Werken, wie S. Eustache zu Paris (Abb. 28); der städtische Profanbau aber nicht minder.

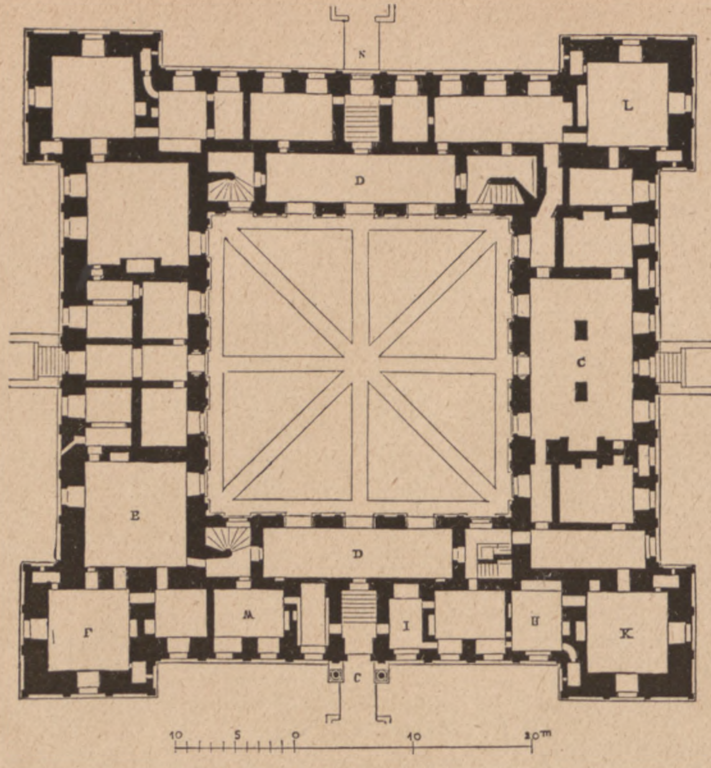


25. Schloß Chambord

Nur in den freistehenden Schloßbauten gestaltete sich das zum Teil anders, und hier führt der erwähnte feudale Zug zu glücklichsten Folgen und Entwicklungen.

Die so weit verbreitete polygone Grundgestaltung der französischen Schlösser mit Türmen an den Ecken leitete häufig zu regelmäßiger rechteckiger oder gar quadratischer Grundform. Es bedarf keiner weiteren Darlegung dafür, wie sehr gerade diese ausnahmsweise zu einer Art akademischer Durchbildung fast drängte. Das ehemalige Schloß Le Verger (Abb. 29) erläutert das in deutlichster Art; seine Anlage mit gewaltigem Vorhofe erinnert freilich, vielleicht unbeabsichtigt, an die des Mailänder Kastells, des Ideals eines damaligen fürstlichen Schloßbaues; auf italienischem Boden allerdings ohne Nachfolger.

Diese zentrale Anlage der französischen Kastelle mit Ecktürmen bildet nun den Ausgangspunkt für die zahlreichen Idealerfindungen, die wenigstens für diese Gebäudegattung sich herausbildeten und zu dem glänzendsten Abschnitt des französischen Schloßbaues führten: zu den regelmäßigen grabenumgebenen Schlössern mit Eckbastionen, Ecktürmen oder Eckpavillonen, Mittelachsen, Mittelhöfen, von streng geometrischer Grundgestalt, sowohl rechteckiger wie polygoner, auch mit regelmäßig gebogenen Teilen, sogar mit halb (Abb. 30) und ganz kreisförmigen; dies umgeben von mächtigen durchaus geometrisch regelmäßigen Gartenanlagen, häufig in Verbindung mit Kanälen und anderen Wassergestaltungen. Hierfür sind



26. Schloß Ancy-le-Franc

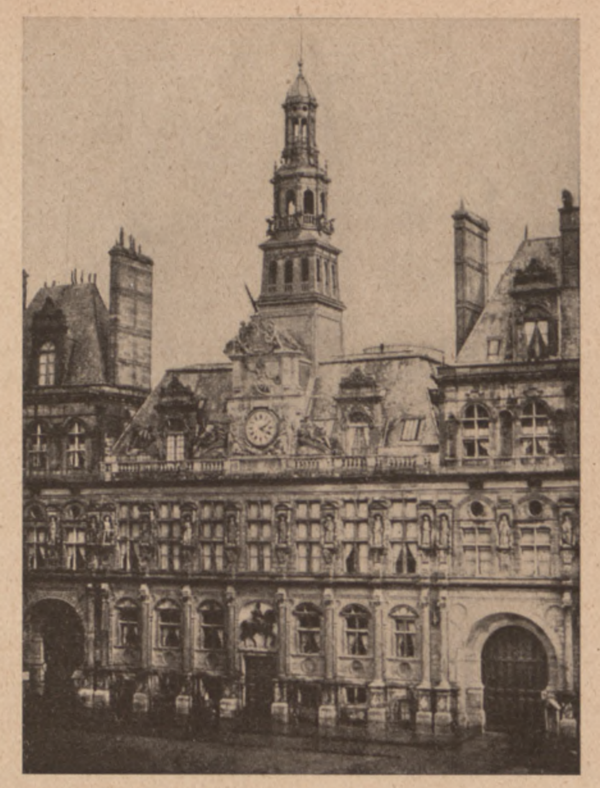
sind die zahlreichen Entwürfe Ducerceaus besonders wichtig, die zum Teil auch ausgeführte Bauwerke, jedoch öfters in verbesserter Gestalt Ducerceauscher Erfindung, darstellen, — andererseits die weniger zahlreichen, ganz regelmäßigen Schlösser, die sich als reine Idealanlagen ohne bestimmenden praktischen Zweck, freilich häufig als Jagdschlösser bezeichnet, zu erkennen geben; zuerst Franz I Schlösser Chambord und Madrid, aber auch Chenonceaux, Bury, le Verger und zahlreiche andere halb und ganz ausgeführte, von besonderer Wichtigkeit dann die Schlösser Anet und Ecouen in der Nähe von Paris.

Trotz dieser bedeutungsvollen Anfänge und Versuche bleibt die eigentliche französische Renaissance bis zum Eindringen des barocken Geschmackes, der erst den eigentlichen Fortschritt in der Raumvorstellung und -gestaltung mit sich bringt, in dieser Hinsicht auf dem Standpunkte und in der Anschauung des Spätmittelalters stehen, und das Neue in ihr gegenüber diesem ist weit überwiegend nur formaler Natur, — dekorativ. Da wir den wichtigsten Fortschritt aber keineswegs im Wandel des Dekorativen zu finden haben, der das tiefere Wesen der Baukunst nicht trifft, so könnte man das 16. Jahrhundert in Frankreich als immer noch halb dem späteren Mittelalter zugehörig ansehen; um so mehr, als eben auch dieses Dekorative wesentlich auf mittelalterlicher Grundlage erwachsen erscheint.

Wir haben das oben in der Behandlung der Baustoffrage schon angeführt, es macht sich aber auch in den Gesamtanordnungen der verzierenden Teile, wie in den starken Beibehaltungen älterer Gewohnheiten geltend. So verschwindet das beliebte, oft etwas spielerische Maßwerk sehr langsam; in der eigenartigen Gestaltung der meist doppelten, ja dreifachen Fensterkreuze bleibt es bis ins 17. Jahrhundert überall lebendig. Die Reihung der Dachfenster, die Übereinanderstellung der Fenster (Abb. 31) und ihre senkrechte Verknüpfung untereinander, die beliebte rücksichtslose Durchbrechung aller Horizontalen durch die Fenster, insbesondere der Hauptgesimse, die Anlehnung dieser an die mittelalterlichen Mauerbekrönungen der befestigten Schlösser (Taf. III), die Beibehaltung mittelalterlicher Profilierungen und Stützenformen und noch eine Menge anderer Altertümlichkeiten bildeten ein starkes Hindernis für das Eindringen der strengen zahlenmäßig festgelegten Formengestaltung der Antike. Man kann aus diesen Anfängen kaum vermuten, daß die spätere Architekturtheorie der Franzosen sich mehr und mehr zur allerstrengsten in Europa herausbildete, und daß ein durchaus wissenschaftlich-kritischer Formalismus die französische Kunst der folgen-

den Zeit beherrscht, ganz wie die Dichtkunst sehr rasch zu einer als „klassisch“ empfundenen Strenge der Form hinstrebt. Dieser nach festen Regeln suchende kritische Zug in der französischen Kunst lebt bis zur Gegenwart.

Die Eigenart der Renaissance auf französischem Boden bezeugt diese Verhältnisse auf das nachdrücklichste, um so mehr, als auch der geschichtliche Vorgang der Einführung des neuen Geschmackes sie in anderer Weise wiederholt.



27. Paris, Stadthaus vor 1871 (Phot. Stoedtner)

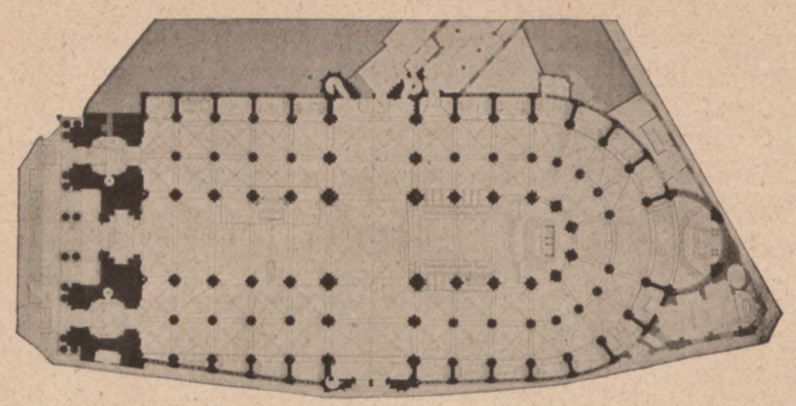
Die so festgegründete gotische Richtung konnte nur durch ganz ausschlaggebende gewaltbegabte Einwirkung zu Fall gebracht werden; bekanntlich war in Frankreich auf diesem Felde das Königtum bestimmend; schon seit den Tagen Ludwigs des Heiligen und Philipp Augusts bezeichnet man die Abstufungen und Entwicklungsstadien der Baukunst nach den Namen der Herrscher. Völlig ins Helle tritt das mit den ersten Regungen der Renaissance, unter Karl VIII und Ludwig XII. Von da ab bis zum Sturze des zweiten Kaiserreichs 1870 bezeichnet so gut als jeder Regierungswechsel auch eine neue stilistische Wendung in der Baukunst. Für uns kommen nach Ludwig XII noch Franz I, Heinrich II, Karl IX, Heinrich III und IV in Betracht; das Auftreten der bourbonischen Ludwige bezeichnet eine seitdem veränderte Auffassung, die man von jeher von der vorhergehenden getrennt hat.

Nur Courajod und Geymüller haben diese Spätrenaissancezeiten bis zum zweiten Empire noch als zur französischen Renaissance gehörig betrachtet und behandelt. Ich habe jedoch versucht, oben anzudeuten, weshalb die engere Renaissance ihrem Wesen nach noch an der vorhergehenden Kunstzeit hängt, und Brinckmann hat mit vollem Rechte den wichtigsten Umschwung durch die Renaissance, der wirklich in die Tiefe geht, erst von dem Augenblick an gerechnet, wo mit der neuen Herrschaft des Barocks die Entwicklung der Raumkunst das Maßgebende wird und damit die vorhergehende ihrem Wesen nach mehr dekorative Richtung ihr Ende findet.

II. Profanbau der Frühzeit.

Die Einführung des neuen Geschmackes im französischen Lande war, wie bemerkt, in weit höherem Maße, als irgendwo sonst, ein Werk der Könige und wurde durch planmäßige Berufung ganzer Kolonien wie einzelner hervorragender italienischer Künstler verbreitet und ermöglicht.

Es ist bekannt, daß schon Karl VIII (1483—98) nach der Eroberung Neapels, berauscht von den Eindrücken des Südens, am meisten von der blendenden Pracht seiner Gärten, zahlreiche Künstler nach Frankreich zog, um dort ähnliche Kunstwerke zu schaffen.

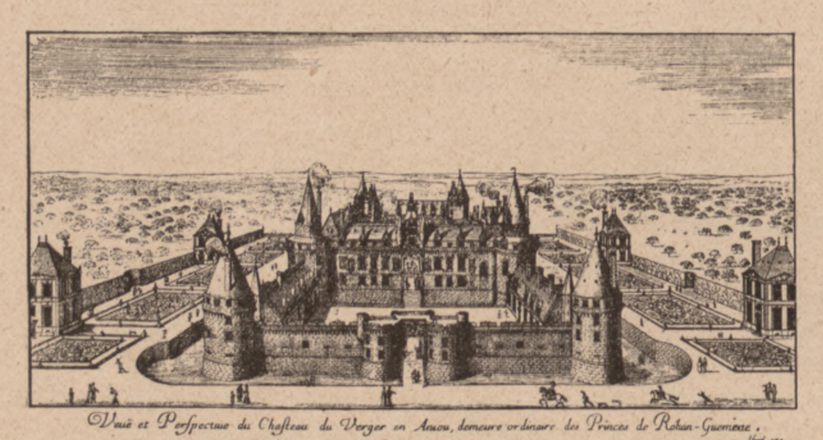


28. Paris, S. Eustache (Lenoir)

Man zählte damals allein 22 Maler, Goldschmiede, Tischler, Marmorarbeiter, Gärtner und andere, die er 1495 nach seiner Rückkehr nach Amboise berief, wo er bereits 1490 ein großes Schloß begonnen hatte. Diesen Bau setzte er nun im neuen Geiste fort. Freilich spricht sich das einstweilen mehr in der baulichen Gesinnung, als in den Formen aus, immerhin sind es sehr wohl erkennbare neue Anschauungen und Ziele, die sich nun durchzuringen wissen. Leider ist das Schloß nur zum kleinsten Teile neuerer Zerstörung entronnen.

An der noch bestehenden großen Hauptfront nach der Loire zu (Abb. 32) tritt zum ersten Male im Lande die Horizontale wieder herrschend in die Erscheinung. Das mächtige Hauptgesims, freilich gestützt durch eine Art Strebepfeiler, doch verstärkt durch abschließende reiche Dachbrüstung, ist offenbar südlicher Herkunft und, mögen auch die hohen Kreuzfenster, die Reihe der Dacherker mit Giebeln und Fialen dazwischen, mag auch sonst alles noch so „gotisch" gestaltet sein, durch die gewaltige Horizontale und die eingerahmten rechteckigen Flächen um die Fenster wird ein Eindruck erzielt, der in die Ferne wirkend von dem der französischen Schloßbauweise, wie sie bisher geübt wurde, völlig abweicht. Brinckmann hat in seinem „Werden der französischen Renaissance an der Loire" auf diese Unterschiede deutlich hingewiesen, wenn er auch meint, der Einfluß der schon damals in Amboise auftretenden Italiener Fra Giocondo, Domenico da Cortona, Jeronimo Passeroti, Guido Mazzoni und anderer, sei wenigstens in Amboise noch nicht zu spüren, obwohl allerdings die mächtigen niedrigen Rundtürme offenbar mehr südliche Gesinnung atmeten. Es ist noch zu betonen, daß die sich über dem Abhang zur Loire nach außen offen erhebende Prachtfassade zwischen turmartigen Einrahmungen schon an sich südlicheren Wesens ist, im Gegensatz zu den bis dahin herkömmlichen oft finsteren abwehrenden Außenfronten der Schlösser, deren Prachtseiten sich nach der Hofseite zu entwickeln pflegten. Darin schuf neue Zeit Wandel; schon früh am Schlosse Loches.

Die durch Karl eingeführten Künstler bildeten die erste Künstlerkolonie mit dem Sitze zu Amboise, nach anderen zu Tours. Hier umgab sich der treffliche, gut französische Bildhauer Michel Colombe mit einem Stab italienischer Gehilfen, von denen Antonio und Giovanni di Giusto, Jeronimo da Fiesole die wichtigsten sind.



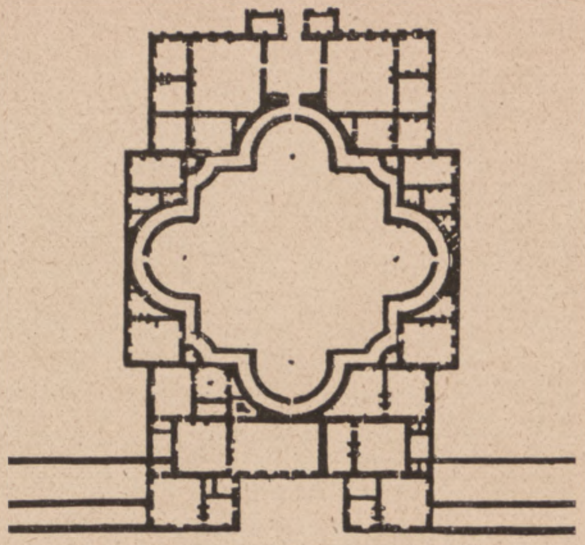
Veuë et Perspective du Chasteau du Verger en Anjou, demeure ordinaire des Princes de Rohan-Guemené.

29. Schloß zu Le Verger (J. Silvestre)

Die Zeit nachher zeigt dasselbe Streben verstärkt.

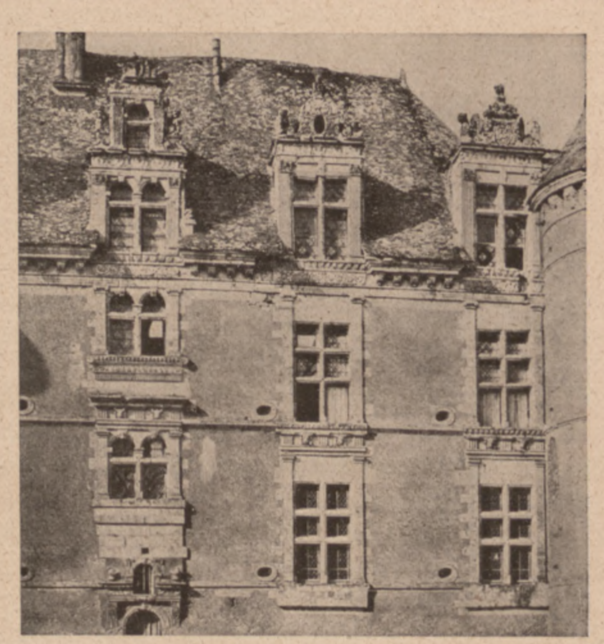
Der Nachfolger Karls, Ludwig XII (1498—1515) konnte gleiche künstlerische Ziele in längerem Leben nachdrücklicher verfolgen. War jener durch Neapels Kunst fortgerissen, so stand dieser im Bannkreis der Mailänder Kunst, gewissermaßen als Erbe der Sforza, und so dauerten Zustrom wie Einwirkung italienischer Künstler

fort. Fra Giocondo blieb zehn Jahre im Lande, bis er durch Julius II nach Rom gerufen wurde, Domenico da Cortona (Boccador) für immer; Julius II sandte durch Giuliano da Sangallo dem König das Modell eines Schlosses, offenbar als begehrtes Vorbild für dessen Absichten. Andere Italiener siedelten sich an, so die obengenannten in Tours als Gehilfen des Michel Colombe.



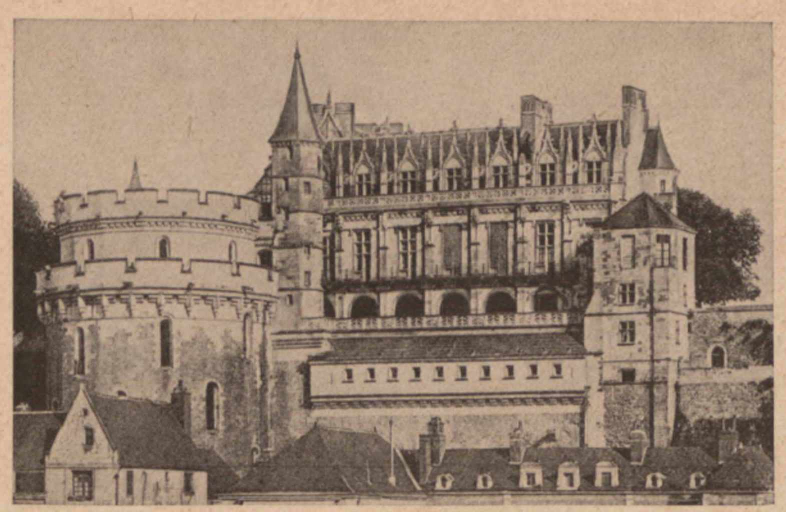
30. S. Germain-en-Laye, Neues Schloß

In Amboise ist der noch stehende einfache Flügel Ludwigs XII doch schon völlig in neuen Formen erbaut (Abb. 33); er stößt an den Bau Karls und überrascht bei so früher Entstehung durch das völlig durchgebildete Wandsystem, das später in Chenonceaux, Azay-le-Rideau und am Flügel Franz I zu Blois, selbst noch in Chambord, glänzendere Anwendung fand: Kreuzfenster, von flachen Pilastern, die auf dem Brustgesims stehen, dicht eingefaßt; die Wandfelder dazwischen durch nochmalige Rahmung als regelmäßige Fläche hervorgehoben; starkes Konsolengesims; die Dacherker von Halbsäulen eingerahmt, mit kapriziösem noch halbgotischem Abschlusse. Die Verwandtschaft mit Blois, aber auch mit dem Rathause zu Beaugency war groß genug, um Charles Viart als den gemeinsamen Meister vermuten zu lassen, der ja in Blois und Beaugency tätig war. Es regt sich hier das selbständige französische Wesen bereits ganz früh in der Verarbeitung der neuen Formen, wobei nicht übersehen werden darf, daß das System jenes Flügels zu Amboise kaum anderes ist, als das noch gotische Wand- und Fenstersystem, wie es am Flügel Louis XII zu Blois erscheint (Abb. 34), in die Renaissancesprache übersetzt. Immerhin läßt sich sehr wohl die Frage aufwerfen, ob nicht in diesem gotischen Bau zu Blois bereits ein starkes Renaissancegefühl zu der eigenartigen Wandgliederung geführt hat, und wir nicht auch hier schon die neue Zeit nur in altem Gewande spüren, wie es auch Brinckmann vermutet. Die klare Horizontalität der Wandteilung, das Vermeiden jeder Unterbrechung der Gesimse durch die Fenster und die nachdrückliche Einrahmung der Wandflächen, also ihre Betonung im Gegensatz zu der bisher üblichen gotischen Fensterhervorhebung, zeigen neues Gesicht. Vor allem ist der starke Treppenturm (Taf. II) durchaus nicht mehr gotisch empfunden. Seine kräftigen Horizontalgesimse, insbesondere das mächtige Hauptgesims auf Bogenfries, die Einfassung der Ecken mit Quadern und Rundsäule, selbst das Kuppeldach des angehängten kleinen Treppchens sind ungotisch. Wir müssen hier überall die Einwirkung des eindringenden Renaissancegeschmackes erkennen, dem sich freilich französische Eigenart entgegenstemmt, bald sich äußernd in dem Baukörper selbst, seiner Gliederung, seinen Verhältnissen, obwohl noch in mittelalterliches Gewand gekleidet, bald in noch durchaus mittelalterlicher Grundlage, über die ein neuzeitliches Gewand geworfen ist.



31. Schloß Andifer in Vieux-Baugé

Die Künstlerkolonie, die Ludwigs XII Minister, der Kardinal und Erzbischof Georg



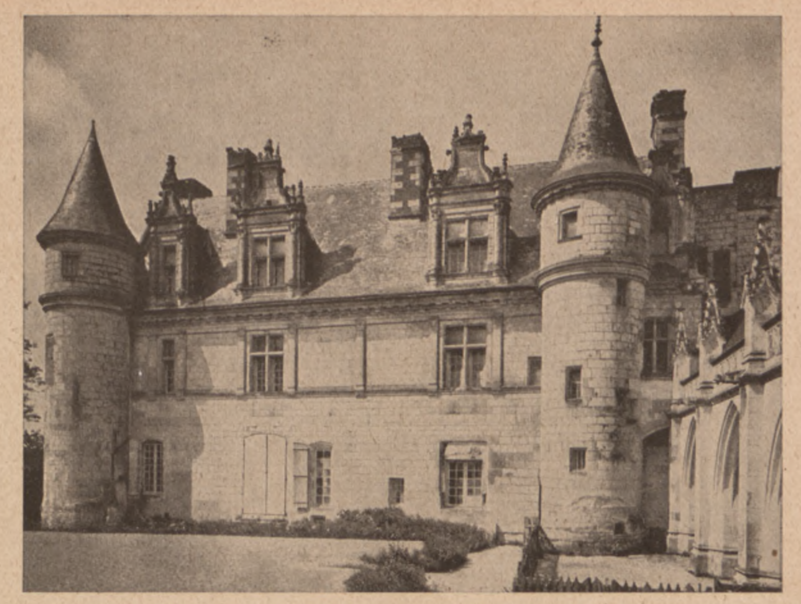
32. Schloß Amboise (Phot. A. E. Brinckmann)

von Amboise der Ältere, nach Gaillon in der Normandie zusammenrief, der zweite große Brennpunkt neuer Kunst, — man beachte die Beziehung des Kardinals zu Amboise auch im Namen — war schon seit 1500 in großem Maßstabe in Tätigkeit, um das mittelalterliche Schloß der Erzbischöfe von Rouen im neuen Sinne um- oder aufzubauen. Daher noch die zum Teil unregelmäßige Grundgestalt, wie der malerische Grundzug des Ganzen, mit Türmen an den Ecken und tieferliegender Vorburg der feudalen Neigung der Vergangenheit Rechnung tragend. Trotzdem das Hauptwerk der jungen Renaissance und der Ausgangspunkt für ihre Verbreitung nicht nur ins französische, selbst bis ins portugiesische Land hinein.

In Gaillon sind auch die oben bei Amboise genannten Italiener zu nachdrücklicherer Betätigung ihrer Kräfte gelangt; trotzdem keineswegs in Betätigung des aus Italien Mitgebrachten, sondern durchaus sich dem französischen Einfluß und Wesen fügend. Auf Fra Giocondo deutet so ganz offenbar der in J. Silvestres Stich dargestellte Flügel mit der offnen Halle unten und den reichen Ornamentpilastern oben, auf den verzierten Fensterpfeilern dazwischen Mazzonis Medaillons. Der Palazzo del Consiglio zu Verona blickt hier noch immer ganz deutlich hindurch, wenn auch französisiert.

Der Bau zu Gaillon bildet, in Verbindung mit dem zu Amboise und als Vollendung des dort Gewollten, die eigentliche erste Tat der Renaissance in Frankreich, und zwar in rein französischem Sinne. Als der Kardinal Georg I von Amboise starb, 1510, galt sein Schloßbau als vollendet; der Renaissanceflügel zu Amboise ist jünger. Die Italiener in Amboise und Tours haben erst in Gaillon ihre Tätigkeit sichtbar und wirksam entfaltet, allerdings lediglich im Sinne und im Dienste des nordischeren Landes. Neben dem Schloßbau ging der eines noch aufwendigeren erzbischöflichen Palastes zu Rouen und manches andere her, wovon wenig erhalten ist; es zeugt aber der glänzende Bau des Finanzbüros am Domplatz (Abb. 35) des Roland Leroux von der gleichzeitigen bedeutenden Bautätigkeit in der Stadt Rouen auch in neuen Formen, nicht minder das prachtvolle Hotel Bourgtheroulde (Abb. 77), gegenüber dem berauschenden, noch ganz spätgotischen Justizpalaste und der Überpracht der Arbeiten derselben Zeit an Kathedrale und Kirchen. In solche erstaunliche Bautätigkeit griff die neue Richtung, eingeführt von jenen Ausländern, ändernd und fördernd ein; merkwürdig bleibt es aber immer für uns, in welchem Umfange die nationale Grundlage sich zu behaupten vermochte, und wie sehr der Einfluß der Fremden auf das Dekorative und Ornamentale beschränkt blieb.

Das Schloß Gaillon ist also aufgebaut an Stelle und unter Benutzung der vom Kardinal Estouteville in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts neu errichteten Burg, die den Platz einer zerstörten Vorgängerin einnahm. Trotzdem sieht man schon im neuen Grundriß (Abb. 36) das Streben nach Regelmäßigkeit, selbst Symmetrie; ganz deutlich ist erkennbar, wie unter allgemeiner Beibehaltung der etwa fünfeckigen Grundlage der vordere trapezförmige Teil als



33. Schloß Amboise, Flügel Ludwigs XII

Vorhof durch einen Querbau abgeschnitten ist, und so, höher gelegen, sich ein Haupthof bildete von annähernd quadratischer Grundform, mit Hallen an der Eingangsseite und gegenüber, Treppentürmen in den Ecken, und von prächtiger aber gewollt flächenhafterer Arckitektur, als sonst üblich, rings umgeben. Der aus Venedig gebrachte weißmarmorne Brunnen mit drei Becken übereinander bezeichnete durchaus planmäßig den Mittelpunkt des regelmäßig erscheinenden Palasthofes.

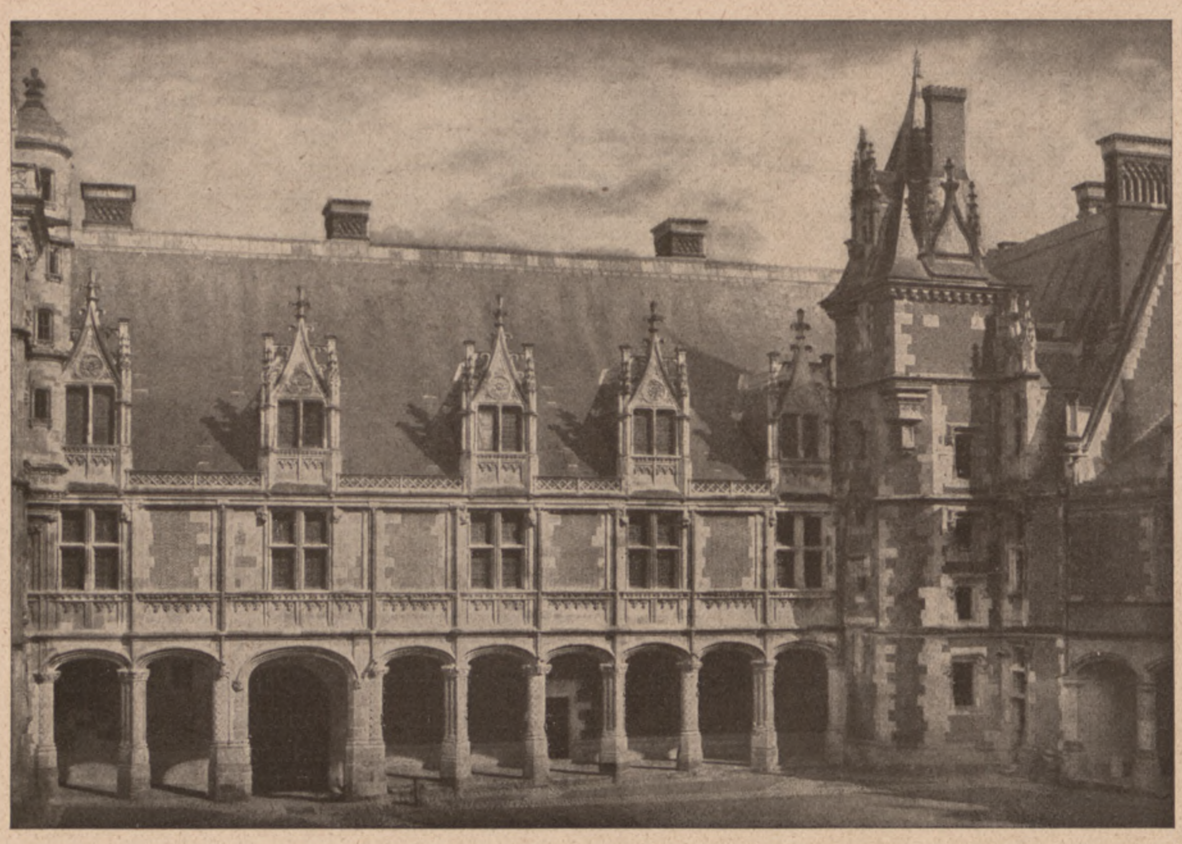
Auch die Raumfolge in dem Gebäude verläßt das bisher und noch lange übliche System der Reihung, zeigt vielmehr zum Teil ausgeprägte Großzügigkeit in der Raumgruppierung. Im Hauptflügel (Grant maison) inmitten ein großer Saal, beiderseitig von je drei kleineren Räumen eingefaßt, dahinter eine lange Bogenlaube mit Terrasse darüber; dieser Flügel ist nach außen flankiert von großem Eckturm und Kapellenbau, im Hof aber von zwei Treppentürmen und daranstoßend zwei sich gegenüberliegenden langen Galerien über unteren Bogenhallen; auf der vierten Seite dagegen stand ein noch ganz mittelalterlich geformter — in der Anlage wohl älterer — Wohnflügel. Eine so bewußt regelmäßig geschlossene Raumschöpfung fehlt in den folgenden Zeiten noch lange.

Die ausführenden Baumeister, Pierre Fain, Guillaume Senault und Pierre Delorme teilten sich in die Arbeit derart, daß ersterem die Eingangspartie mit erstem Querflügel, großer Treppe und Kapelle, dem zweiten der neue Hauptflügel, dem dritten der in gotischen Formen errichtete Bau nebst dem stattlichen Turm oder Pavillon, der zum Garten führte, anheimfielen.

Die vom Erstgenannten erbauten Teile sind die eigentlichen Renaissancebauten; das übrige steht im ganzen noch auf der Stufe von Amboise, woraus wohl der Schluß gezogen werden darf, daß dies die älteren, schon seit 1500 errichteten Teile sein mögen. Die zwei Ornamentpilaster, die das Pavillontor Delormes einfassen, stehen höchst einsam, erscheinen durchaus als fremde oder spätere Zutat, ohne Gebälk und Zubehör, ebenso wie die zahlreichen, ganz italienischen Rundscheiben, die den Fensterpfeilern dieser älteren Bauteile an verschiedenen Stellen, sichtbar nachträglich, eingefügt worden sind.

So sieht man überall die im Laufe des Baufortschrittes unverkennbar eintretende Einwirkung der eingewanderten Renaissancekünstler. Und wer gerade Verona im Gedächtnis hat mit seinen zahlreichen ornamentierten Füllungen und Pilastern aus der Zeit und Schule Fra Giocondos, an Portalen und sonst, findet deren Stil überall wieder. Der Veroneser Ornamentpilaster feiert hier in den Bauteilen des P. Fain neue Feste. Das Zeitliche wird uns bestätigt durch die fast überitalienischen Pilasterfüllungen einer „Marmorfassade von Gaillon“ und andere Stücke derselben Art im Louvremuseum, deren eines bezeichnet ist: Georgius de Ambosia finis MCCCCCX.

Die Medaillons, zum Teil mit Imperatoren- und Götterköpfen (Abb. 37), stammen von Guido Mazzoni aus Modena (Paganino); von der Kolonie zu Tours war Antonio Giusti hier tätig, noch andere Italiener

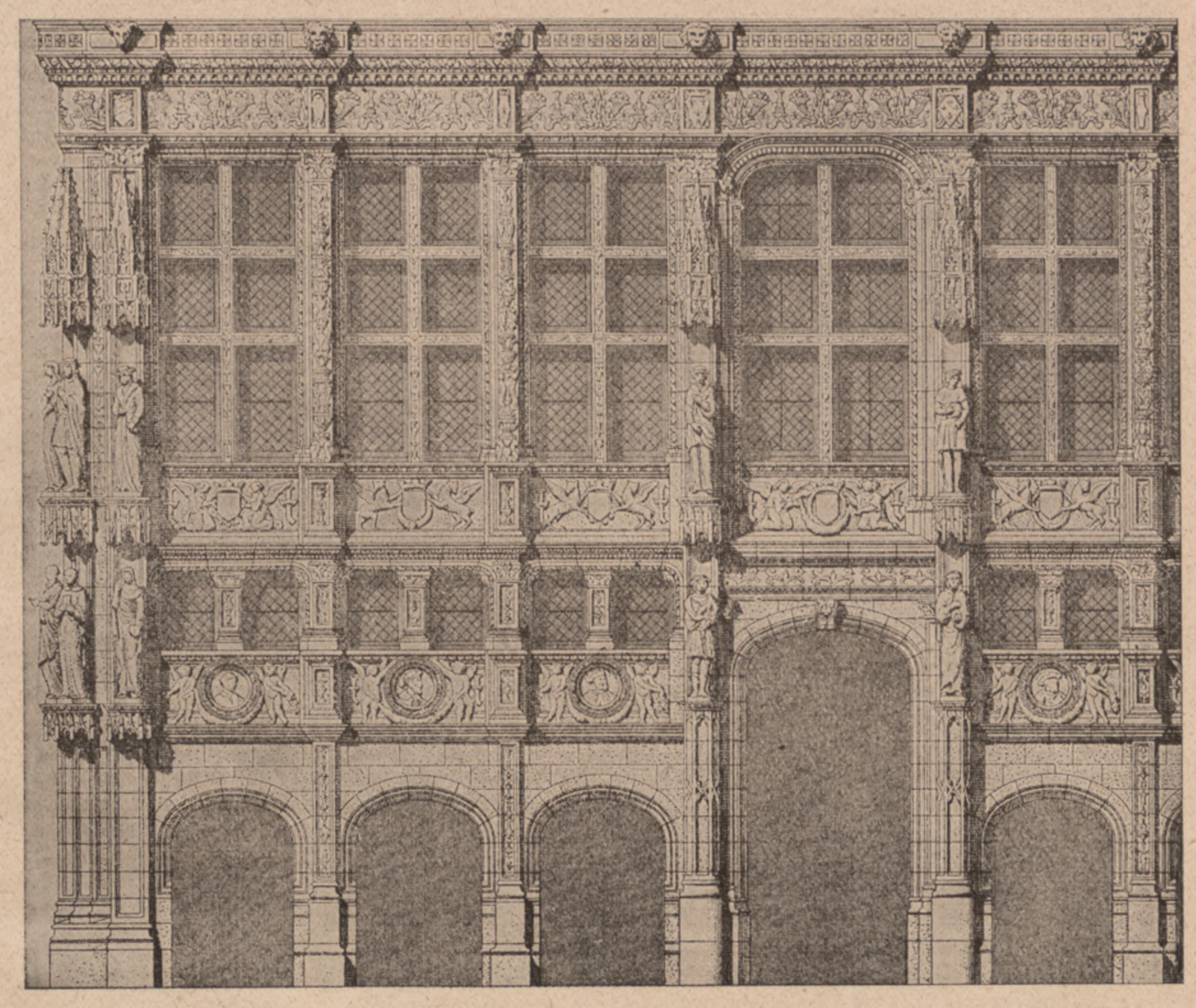


34. Blois, Flügel Ludwigs XII (Phot. Mieusement)

werden namhaft gemacht; vieles wurde aus Italien geschickt, so der Brunnen des Haupthofes aus Venedig, Jeronimo Pacherot (Passeroti?) arbeitete den zweiten für den Park.

Demnach wird die Einwirkung der Italiener deutlich genug, und wir können sehr wohl erkennen, wie ihre Beihilfe überall zum Ersatz der gotischen Formen durch solche der oberitalienischen Renaissance führte. Aber auch zu nichts weiterem als zum Austausch der Stützformen und Gesimse oder Gebälke durch die entsprechenden Renaissancestützen und Glieder. Selbst die Korbbögen treten noch auf, eine durchaus unitalienische Form, obendrein mit ganz schmaler und sich vertiefender Archivolte; ebenso entbehren die Gesimse der Platten, setzen sich vielmehr nach spätgotischer Gesinnung aus zahlreichen Blatt-, Perlen-, Zahn- und anderen Zierstäben zusammen. Auch Basen und Kapitelle sind höchst gotisch gefühlt, ohne Einhaltung der vorgeschriebenen Fluchten. Nur das italienische Ornament herrscht zunächst ohne Ende. Immerhin ist bereits hier die Bevorzugung der großen geschwungenen Linienzüge schon stark zu erkennen, an den Ziergliedern aber die unruhig nervöse Wechselbewegung, das Schatten- und Lichtspiel, wie es z. B. ein italienischer Eierstab in seiner monumentaleren Behandlung weit abweist.

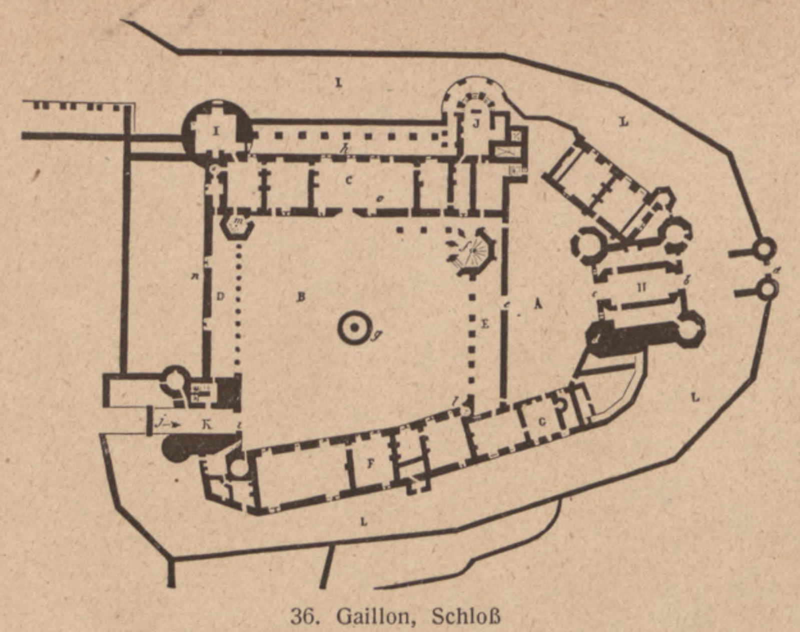
Ganz klar wird uns dies Übertragen italienischer Zierung auf französische Systeme, wenn wir die Anwendung der Pilaster hier und dort vergleichen. In Italien herrscht die große Wandfläche, deren tragende Bedeutung sich etwa noch in Säulen und Pilastersystemen verdichtet, die auf- oder eingefügt werden. Die Fenster sind in diese großen Tragflächen eingeschnitten und wie Bilder umrahmt und bekrönt.



35. Rouen, Finanzbüro (Sauvageot)

In Frankreich bilden dagegen die Fenster selber mit ihren Umrahmungen gewissermaßen das Tragende, zwischen ihnen bleiben die Fensterpfeiler als indifferente Stücke stehen, was sich schon in ihrem Namen (trumeaux) ausspricht. Es sind Spiegelwände, Ausfüllung, ja Luft. Daher jetzt überall die Pilaster an die Fenster dicht heranrücken, mit ihren Kreuzpfosten und Gewänden ein festes Fenstergerüst bildend, von dem das durchlaufende Gesims oder Gebälk getragen wird. Die bilderartigen Wandstücke bleiben hier von Vertikalgliederung frei, tragen vielleicht selbst inmitten ein Medaillon (Blois) (Abb. 40, 41) oder dergleichen, sind eingerahmt oder gar gemustert (Beaugency), während in Italien die Pilastersysteme mitten zwischen den Fenstern die Wandpfeiler durchschneiden.

Weiter ist das Italienertum in der Frühzeit aber nirgends gekommen. Das spätere Eindringen der tragenden Architektur in die Pfeiler, wie es im Südosten im Rovergue schon bald sich bemerkbar macht (Bournazel, Graves), bedeutet das Zurücktreten der älteren nationalen Bauauffassung zugunsten derjenigen der Hoch-



36. Gaillon, Schloß

renaissance; das dann folgende Einschneiden der bildähnlich umrahmten Fenster in die pilasterlose tragende Wand ist wieder der Vorbote neuen Geschmackes, d. h. des Barocktums. Die Pfeiler oder Wände übernehmen die einstige bauliche Arbeit der Fenstereinfassungen.

In dieser Hinsicht kommt für Gaillon der noch stehende Torturm des zum größten Teil zerstörten Schlosses in Betracht (Abb. 38); das Dach steht freilich, wie die Spitzen der 4 Achtecktürmchen an den Ecken und die krönende Galerie. Die pilastergefaßten Fenster bilden überall die vertikal durchlaufenden Stützarchitekturen zwischen den Gesimsen; nur der Korbbogen des Portals ist mit gerieftem Säulenpaar eingerahmt; im Geschoß darüber ein zweiter großer Korbbogen. Es ist erstaunlich, wie stark in der Gesamterscheinung gerade hier die Trennung von der Gotik hervortritt. Völliges Verschwinden des Vertikalismus — ausgenommen an den Dächern, auch jeder gotischen Einzelform, ausgenommen die Fensterkreuze. Gleiches gilt von dem zweiten Torhause, das vom ersten kleinen Hof in den Haupthof führte und genau dieselbe Anordnung wiederholt, nur daß die Säuleneinfassung der zwei Korbbögen durch verkröpfte Pilaster erheblich verstärkt ist, also hier zum ersten Male in einer später sehr verbreiteten Häufung auftritt.

Dieser zweite Eingang ist heute im ersten Hofe der école des beaux arts zu Paris aufgestellt und weit bekannt. Jedoch hat hier leider der Retter dieser Bauteile, M. Lenoir, ihn mit zwei Fenstern der spätgotischen Hoffront der „grant maison" zu einem Ganzen zusammengefügt. Das gibt ein ganz falsches Bild. Auch die Rückseite ist mit fremden Teilen verquickt; das Portal dieser Seite dürfte das der Rückfront des ersten Torturms gewesen sein. Überall an diesen Portalen ausgeprägteste Renaissance. Auf Grund des ganz gleichen Charakters aller Teile, die dem Peter Fain angehören, müssen wir diesen Meister als den ersten entschiedenen Vertreter der Renaissance französischer Auffassung in Gaillon ansehen.

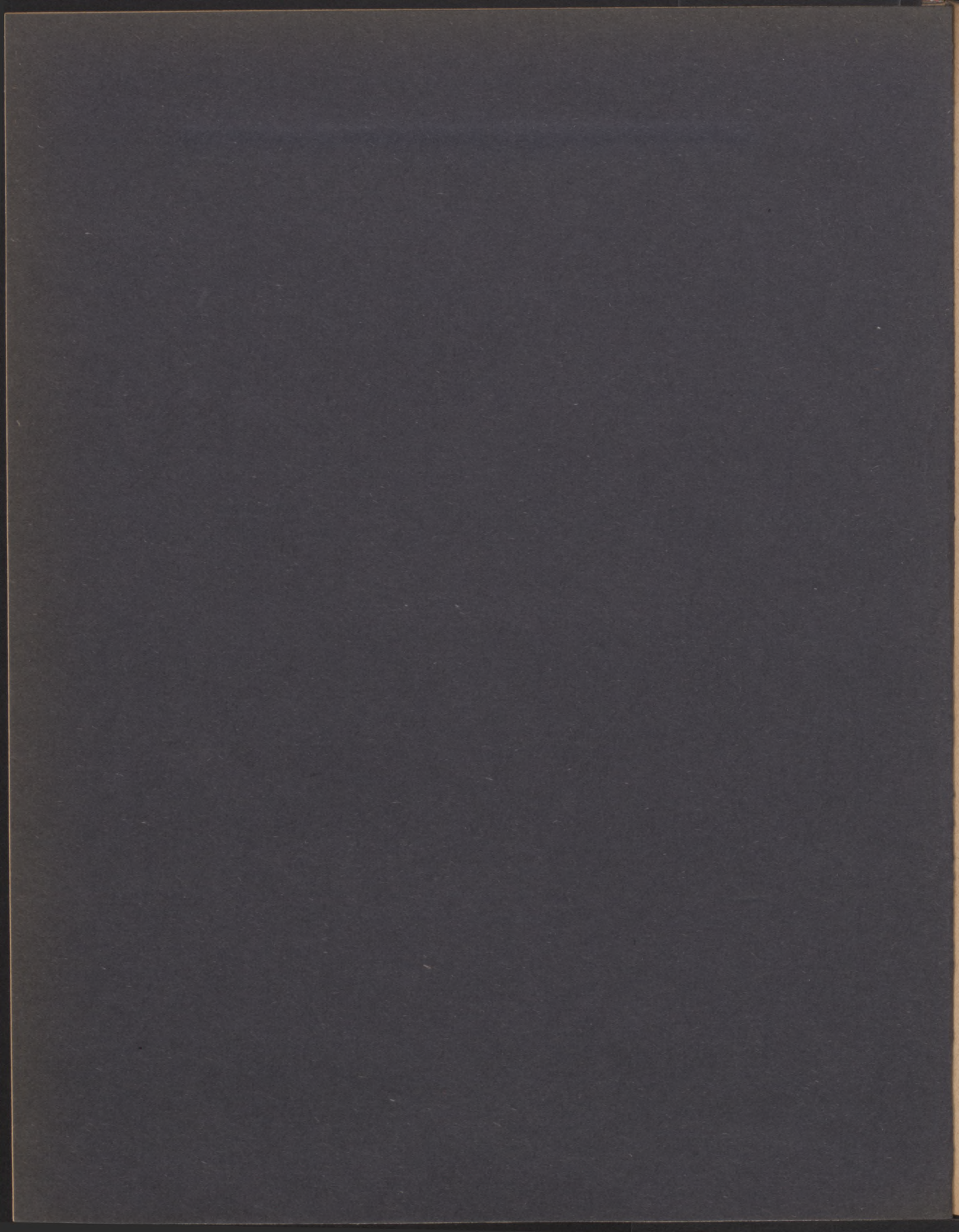
Charakteristisch bleibt für die Frühzeit die Anwendung des Korbbogens (anse de panier). Diese Form ist aus der spätesten Gotik in die frühe Renaissance mit hinübergenommen und für die Einwirkung der französischen Meister bezeichnend; der Stichbogen verschwindet mit der Gotik, dagegen bleibt auch der gerade Sturz mit ausgerundeten Ecken noch eine Zeitlang in der Renaissance lebendig.

Man sieht nun bei wachsender Einsicht in die italienischen und die antiken Bauformen den Rundbogen schrittweise die anders geformten Bögen verdrängen. Von Interesse ist, daß mit dem Sinken der strengeren Richtung und neuer Nationalisierung der Architektur im 17. Jahrhundert der Korbbogen von neuem erscheint.

Die anderen Gebäude des P. Fain zu Gaillon waren als Erstlinge der Renaissance ebenfalls von höchster Wichtigkeit; insbesondere die zweistöckige Kapelle, deren Obergeschoß, kreuzförmig mit Kuppelturm, offenbar innerlich Galerien besaß, was ihre zwei Fenstergeschosse wohl erweisen. Von ihrer einstigen Pracht geben die erhaltenen Reste des Portals und Altars, wie die Reste der Holztäfelung und der Chorstühle höchste Vorstellung; wenn das architektonische Gerüst bei den Holzarbeiten auch noch spätgotisch ist, so ist alles

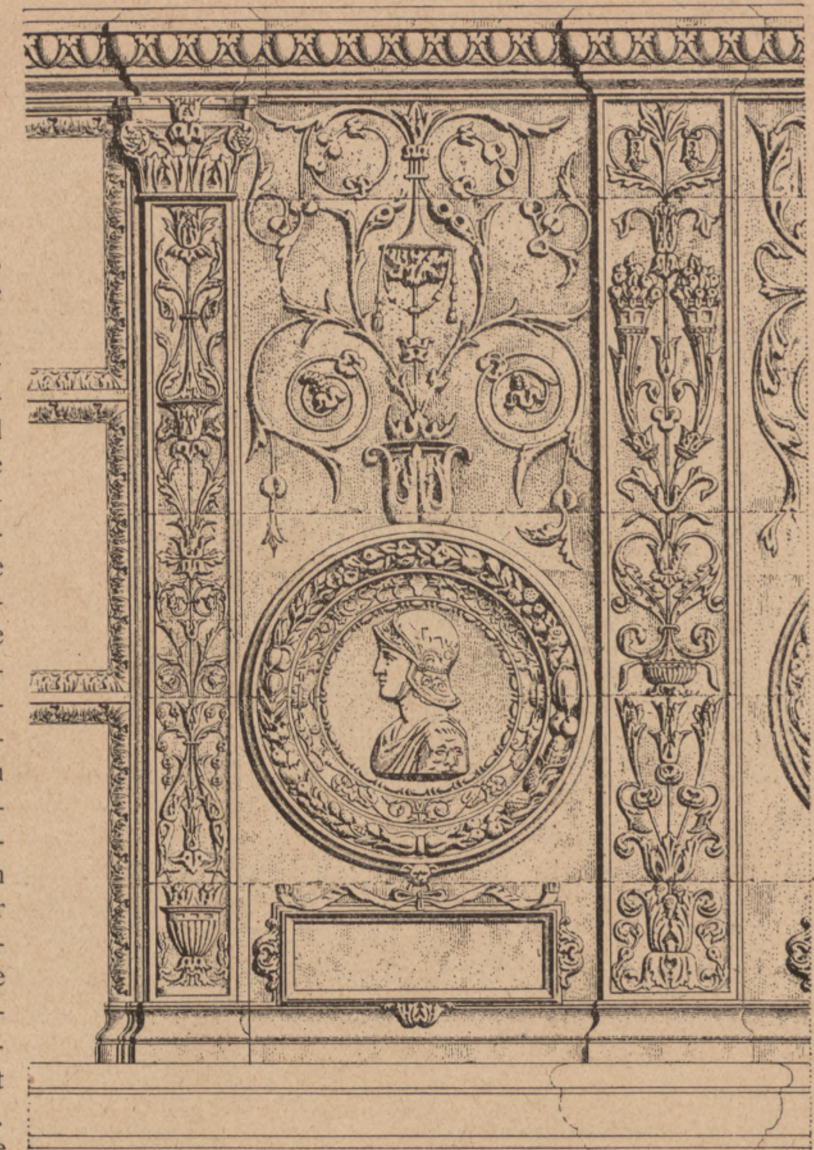


Blois, Treppenturm Ludwigs XII.
(Phot. Mieusement)



Schmückende der Renaissance zugehörig. Den Altar machte Michel Colombe in Tours; die Haltung der dazugehörigen Architektur- und Ornamentstücke erweist die Mitarbeit seiner italienischen Gehilfen, besonders des Antonio Giusto, von dem auch sonst zahlreiche Arbeiten hier herrührten.

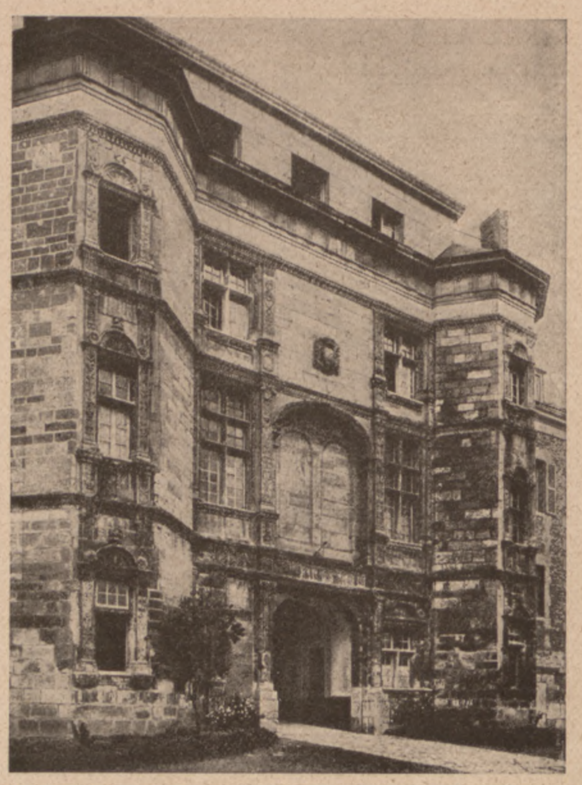
Für die meist rein französische Haltung der Renaissancebauten zu Gaillon sind weitere wichtigste Zeugnisse die dortigen Wendeltreppenhäuser, Werke reiner Steinarbeit bis oben hin, das größte mit vorspringenden Achteckpfeilern, zwischen die sich die steigenden Treppenläufe anstützten; in der Gotik vorgebildet (Pierrefonds, Bourges, Nevers), doch jetzt zu starker Prachtentfaltung gesteigert. Offenbar ist der Treppenturm in der Ecke zwischen Grant maison und Kapelle der erste große offene Achtecktreppenbau der Renaissance gewesen; der ziemlich gleichzeitige Viereckstur̥m Ludwigs XII zu Blois ist noch fest von Wänden umschlossen. Die Kunst Franz I führte diesen Bauteil zur Höhe.



37. Schloß zu Gaillon, Fensterpfeiler (Geymüller)

Dem weißmarmornen prachtvollsten Flügel in reinen Renaissanceformen, den die Frühzeit zu Gaillon hervorgebracht hat, noch ein Wort.

Jedenfalls haben wir an ihm eine wirklich erkennbare Einwirkung Fra Giocondos auf die französische Kunst vor Augen. Die Bogenhalle des Erdgeschosses (Abb. 17), darüber die reiche Pilasterarchitektur des Hauptgeschosses (Abb. 37), der ausgesprochene Horizontalismus mit Stockwerktrennung, sowie die Überflutung aller Flächen mit gut veronesischem Ornament zeigen das deutlich, wenn auch dem französischen Wesen in den mittelalterlich empfundenen Stützen, den hängenden Bogenzapfen, den Fensterkreuzen und dem ganz spätestgotischen Dacherker die erheblichsten Zugeständnisse gemacht sind. (Die hängenden Zapfen waren von Giocondo auch an der Decke der chambre dorée des Justizpalastes zu Paris zur Anwendung gebracht.)



38. Gaillon, Torbau (nach Martin)

Wo jener Bauteil, der nur in Stücken zu Paris und im Bilde erhalten ist, gestanden haben mag, ist nicht festzustellen. Wenn man auch meist annimmt, daß er die Front der südöstlichen Hofgalerie, der Eingangseite, gebildet habe, so spricht doch Silvestres Kupferstich (abgebildet bei Geymüller, Fig. 24), der einen aus fünf Bögen bestehenden frei endigenden Flügel von zwei Fensterachsen darstellt, sowie die geringe Zahl der noch vorhandenen Stützen und Fensterpfeiler dafür, daß es sich hier um einen freien Anbau an anderer Stelle handelt. Die Stiche Ducerceaus lassen am Südostflügel auch von einer solchen charakteristischen Architektur nichts erkennen. Sie war aber, in ihrer Art fast die glänzendste der Frühzeit, nicht wohl zu übersehen.

Künstlerisch steht ihr der oben erwähnte Prachtbau des früheren Finanzbüros am Domplatz (Abb. 35) zu Rouen am nächsten, den wir dem Roland le Roux zuschreiben. Auch hier spüren wir starke Anlehnungen an Italien, vorwiegenden Horizontalismus mit ausgesprochener Stockwerksteilung.

Mit allen Prachten echt französischer früher Renaissance glänzt dagegen das Werk desselben Architekten, das Grabmal des Georg von Amboise, das sein gleichnamiger Neffe und Nachfolger für jenen und sich im Dome zu Rouen errichten ließ (Tafel III). Hier ist nichts Südliches mehr, aber auch nichts Gotisches, es sei denn der Grundgedanke, über den zwei auf einem Sarkophag knieenden Gestalten der Kardinäle einen mächtigen Baldachin vortreten zu lassen. Bezeichnend sind an der Vorderseite des Unterbaues wie des Baldachins die Nischenreihen und der überquellende Schmuck aller Flächen von kleineren Nischen, Kandelabern, Pilastern, Ornamenten, Reliefs, Kassettenfüllungen, anderseits die obere Bekrönungskante, aus kandelaberartigen Aufbauten, Tempelchen und ähnlichen Aufbauten bestehend, ganz dem Walde von Architekturen oberhalb der Dachgesimse (Chambord) entsprechend.

Dies prachtvollste Denkmal der französischen Frühzeit ist nach dem Entwurfe von Roland Leroux 1520—1525 durch die Bildhauer Pierre Desobaulx, Regnaud Therouyn, André Le Flament, Jean de Rouen und andere ausgeführt. Hier sind also nur noch rein französische Namen zu finden. Das Ganze ist in Grundgedanken und Aufbau eine rein baukünstlerische Schöpfung. Die eigentliche bildhauerische Leistung beschränkt sich auf die zwei lebensgroßen knieenden Porträtstatuen; im übrigen wirken die zahllosen figürlichen Darstellungen rein dekorativ und ergänzend sich ins architektonische Gerüst einschmiegend.

Die stärkste Einwirkung zugunsten des Neuen offenbart sich, nachdem einmal durch Könige und Hochgestellte der Grund gelegt war, in der blendenden Kunstförderung durch König Franz I. Und dennoch, auch hier liegen die wirklichen Erfolge wieder auf der nationalen Seite; die außerordentlich zahlreichen prachtvollen Schloßbauten dieses Königs und seiner Zeitgenossen verkörpern überall den Sieg des Franzosentums auch auf dem neuen Schlachtfelde, und das einzige Königsschloß jener Tage, in dem auf Befehl des Königs die Fremden nach ihrer Art schalten durften, bleibt trotz seiner ungeheuren Größe und der gewaltigen aufgewandten Mittel eine aufgereihte Kette von interessanten doch ergebnislosen Versuchen, den Italienern das Wort zu lassen: Fontainebleau. Der galante und geistvolle,

jagdfrohe und kriegerische, heitere und unbedenkliche Fürst war allzu sehr Vollfranzose und Verkörperung seiner eigenen Volksrasse, als daß er im Ernste die neumodischen Fremden zu anderem hätte gebrauchen wollen, als zur Verherrlichung und zum größeren Glanze des eigenen Hofes, wie zur Förderung der Kunst in seinem Volke und Lande. Es bleibt charakteristisch, daß außer dem aus Mantua berufenen, in Fontainebleau residierenden Primaticcio kein Fremder mehr mit selbständigen architektonischen Aufträgen betraut wurde. Lionardo, A. del Sarto, Benvenuto Cellini, Serlio und andere waren zum höheren Ruhme Franzens berufen und dienten als Berühmtheiten vor allem zur prächtigen Ausstattung seines Hofes im Wettbewerb mit den italienischen.



39. Blois, Schloß (Phot. A. E. Brinckmann)

Gleich der erste Schloßbau zeigt die Kunst der französischen Bauleute des Königs Franz auf der Höhe. Charles Viart ist ohne Zweifel hier der Führer zu neuen gesicherten Kunstgefilden geworden, der zielbewußt zusammenzufassen verstand, was die vorhergehende Zeit in Verwertung des Fremden für das Eigene erobert hatte. Die Aufgabe war nicht umfangreich: vom alten Schloß zu Blois sollte ein zu eng gewordener Flügel neu aufgebaut werden; die übrigen Teile mit der Kapelle blieben erhalten, der prächtige auf der Grenze der neuen Zeit stehende Flügel Ludwigs XII war eben erst entstanden und forderte eine Überbietung durch einen Palast repräsentativen Charakters, weiträumiger, auch ein Geschoß mehr umfassend, doch gleichen Zwecken für den neuen König dienend, wie jener für seinen Vorgänger, auf der vierten Hofseite, die zugleich den Bergabhang beherrscht, wie jener die Eingangsseite. Also einen Bau ebenfalls mit zwei Fronten. Selten ist eine derartige Aufgabe meisterlicher gelöst. Seit 1515 wurde der Bau gefördert und bis gegen 1525 vollendet.

Die mehr als dreißig Meter über den Abhang auf dem Felsen sich erhebende nördliche Außenfront (Abb. 40), — ganz im Sinne, wie dies zu Amboise versucht war — spricht die Beziehung zur beherrschten Landschaft wundervoll aus, mit den hallenähnlichen tiefen farbigen Bogennischen der zwei unteren Geschosse, die Balkone vor den Fenstern bilden, und der offenen Säulenlaube unter dem Dach; dazu den vier angehängten Erkern und den Lauben um den runden alten Eckturm. Die Hälfte des Flügels nach dem Eingang zu hat statt des Kellers noch ein ausgebautes Untergeschoß mit zwei Erkern, also ist hier der Flügel gar vierstöckig. Diese ganze stolze Front ist wahrhaft königlich vornehm und doch offen; keine Einzelheit mehr gotisch und doch alles voll stolzen straffen Lebens, lang gelagert und doch von aufstrebendem Vertikalismus durchfurcht; nirgends noch die Pilasterordnung streng nach Vorschrift durchgeführt, und doch meisterhaft gehandhabt; für ihren Dienst so gestaltet, als ob es keine Regeln über Gebälke und Gesimse gäbe, und doch völlig einheitlich. Als oberen wagerechten Abschluß hat der Meister einen Rundbogenfries mit Gesimse direkt auf die Kapitelle gesetzt; ganz neuer Gedanke (später in Beaugency wiederholt), doch gerade hier wundervoll wirkend, weil die zahlreichen Bögen der großen Architektur sich im kleinen im Friese widerspiegeln. Das Ornament

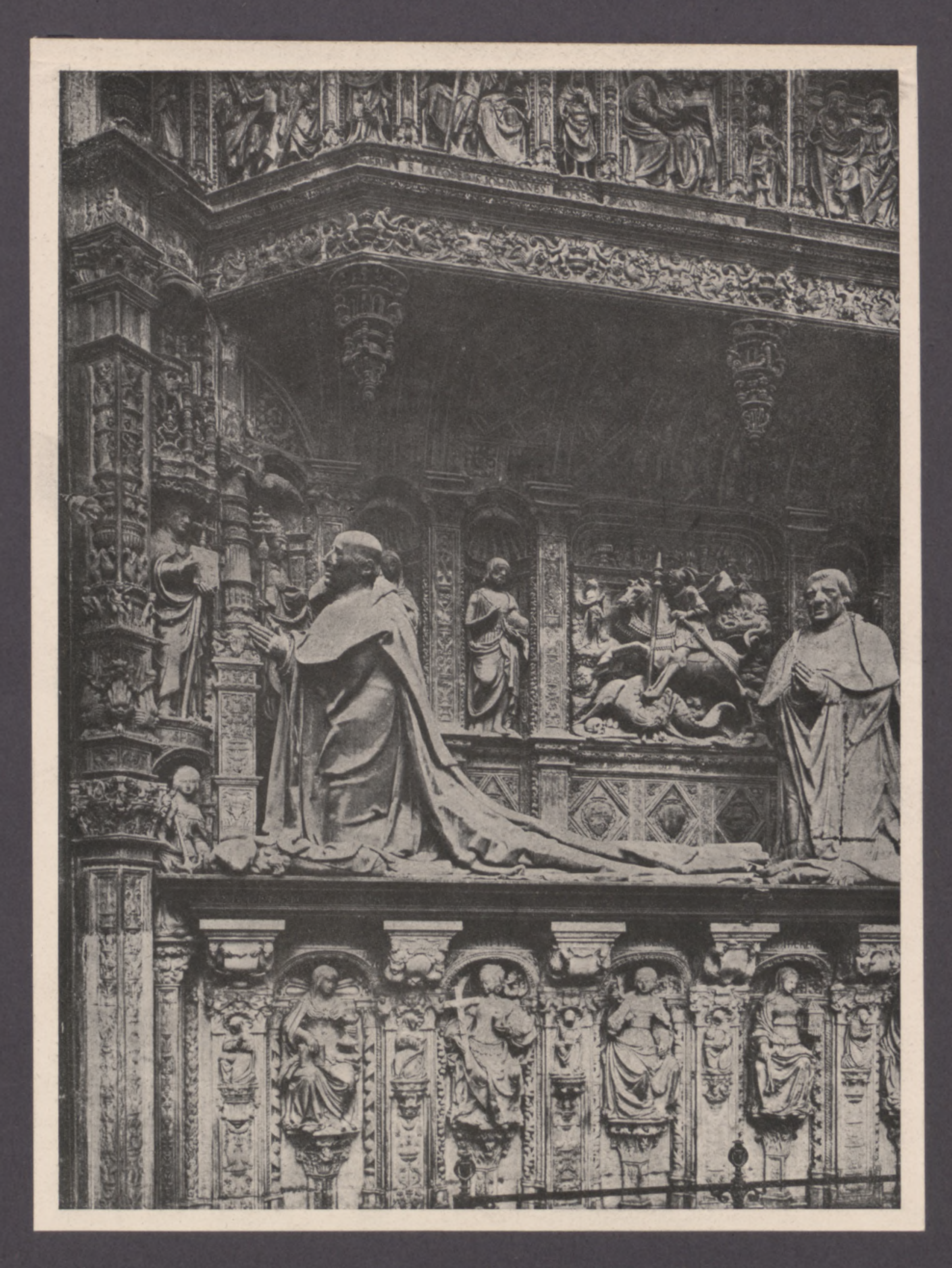


40. Blois, Außenfront (Phot. Mieusement)

ist auf Kapitelle und einige Teile der Pilasterschäfte beschränkt; doch, wo es auftritt, ganz vollkommen. Der feudale Eindruck des Bauwerks wird verstärkt durch die mit Wappen und Sinnbildern gefüllten Brüstungen. Stolze Kühle liegt über dieser stets beschatteten Stirn.

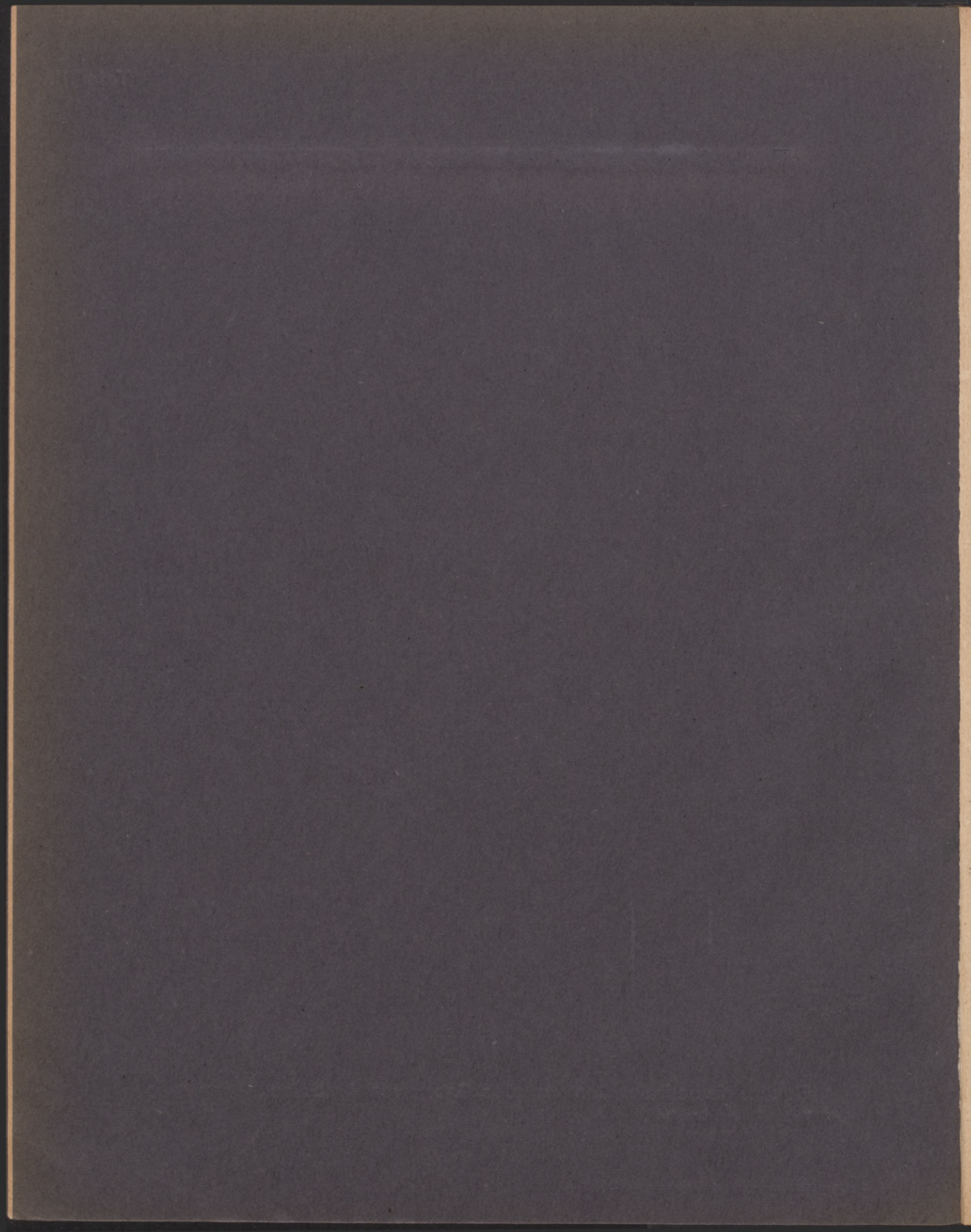
Nach dem Hofe zu atmet der Bau dagegen festliche Pracht (Abb. 42). Seine Straffheit wird hier weich, selbst ein Zug fast schwelgerischen Behagens liegt über dieser stets besonnten, weiß leuchtenden Schauseite. Die geklärten Absichten und Mittel bewähren sich auf das deutlichste in der Gliederung der Flächen: durchlaufende wagerechte Gesimse sind auch hier überall vorhanden, stärker ausgeprägt ist aber nur das Hauptgesims. Die tragende Architektur zwischen den Gesimsen wird in der Hauptsache wieder durch die Fenster gebildet, deren Pilaster sich nur vereinzelt auf sehr breiten Wandflächen wiederholen; diese letzteren sind durch die ihre Mitte überall schmückenden Wappentiere Franzens I als Schmuckfläche deutlich gemacht (Abb. 41). Bezeichnend bleibt immerhin der nicht zu übersehende Vertikalismus, den die genau übereinanderstehenden Fenster bis zu den abschließenden prächtigen Dacherkern betonen. Das Hauptgesims mit Rundbogen-Muschelfries, das beliebte des Meisters Viart, hier durch Häufung auf das äußerste gesteigert und zuletzt noch mit durchbrochener emblematischer Galerie bekrönt (Abb. 43). Auf dem Dach die prächtigsten Schornsteinköpfe.

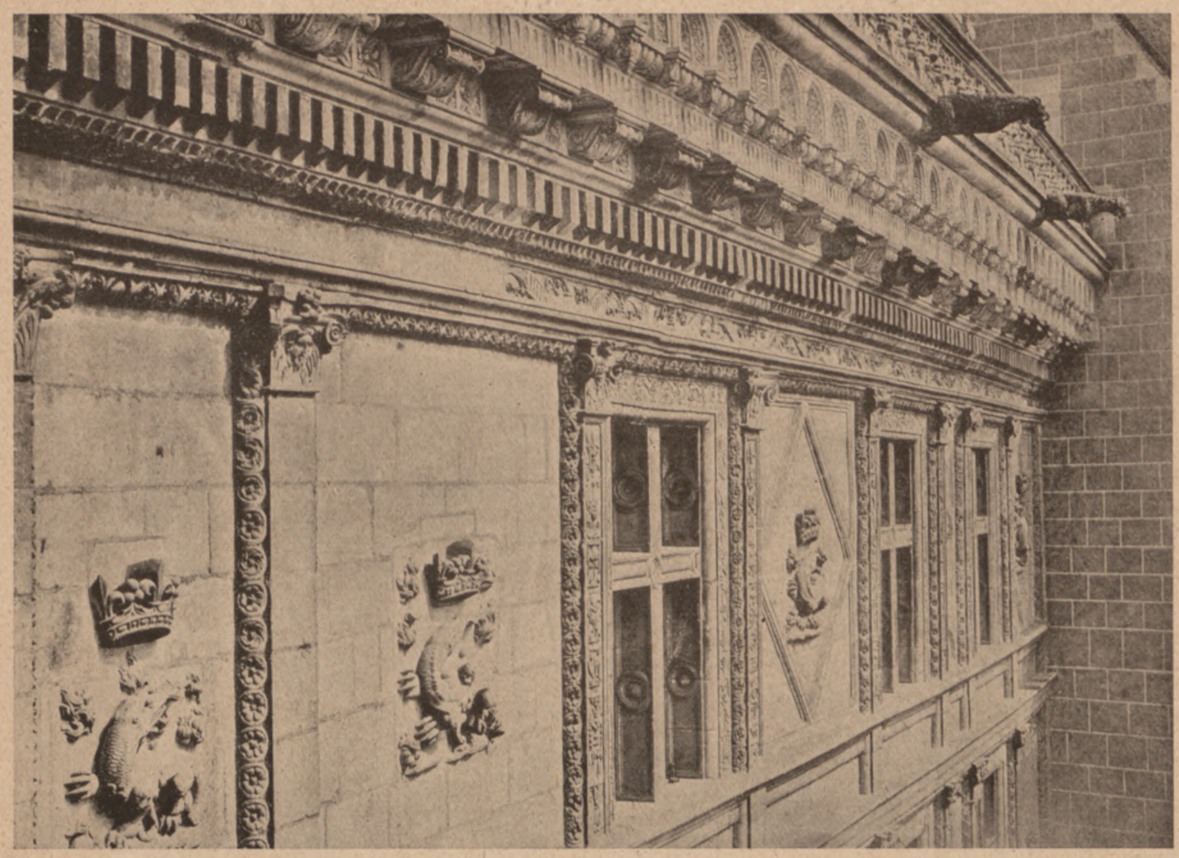
Die behagliche Pracht des Hauses findet ihren Höhepunkt in der im höchsten Sinne einladenden Offenheit des unvergleichlichen Wendel-Treppenhauses, der Meisterleistung jener Zeit (Abb. 39, 42). Es ist die Erfüllung dessen, was das französische Mittelalter an diesem wichtigsten aller häuslichen Verkehrsmittel, was es schon in dem schönen Treppenturme zu Pierrefonds mit der offenen Halle davor, vor allem aber in der Haupttreppe des alten Louvre erstrebt, zuletzt auf deutschem Boden, — zu Meißen am Schlosse — bereits in der Hauptsache erobert hatte (Viollet Le Duc widmet im Artikel escalier seines Dictionnaires diesem Gegen-



Rouen. Kathedrale, Denkmal des Georg von Amboise

Verlag Gilbers, Dresden



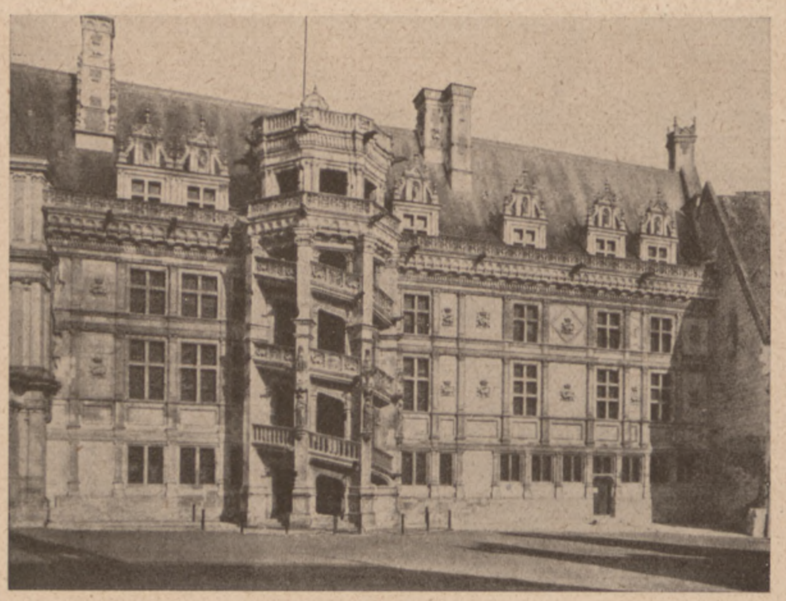


41. Blois, Flügel Franz I

stand eingehende Darstellung). Dazu bildete die große Treppe zu Gaillon die Vorstufe, die zu Châteaudun die Vollendung: die Wendeltreppe, die unbequeme enge Stockwerkverbindung der früheren Zeit, wurde zu höchster Bequemlichkeit und Pracht, zugleich zu selbständigem künstlerischem Organismus, als ein in sich abgeschlossener Bauteil durchgebildet, durchbohrt nicht mehr die aufgereihte Kette der Innenräume von unten nach oben. Die zahllosen Schlösser des 15. und 16. Jahrhunderts zeigen den Fortschritt des Gedankens, der noch im Treppenhause der Tuilerien des Philibert Delorme eine letzte Blüte trieb.

Hierin offenbart sich die gewollte Unabhängigkeit von Italien fast am deutlichsten. Das italienische regelmäßige Treppenhaus ist rechteckig mit geraden Läufen und Ruheplätzen in den Grundriß eingefügt, kennzeichnet sich äußerlich daher nicht, so ansehnlich breit und bequem es sein mag; der patrizische Stadtpalast des üppigen Südens, dem Regelmäßigkeit und Symmetrie höchste Gesetze sind, bleibt in stärkstem Gegensatz zum feudal-aristokratischen Schloß der Nordländer; hier scheiden sich die Geister. Erst mit dem Siege des Barocktums weicht die nordische Wendeltreppe der geradeläufigen, verschwindet der Treppenturm.

Die höchst bequeme Treppe zu Blois liegt achteckig zwischen tiefen Strebepfeilern und bildet mit sanfter Steigung von rechts nach links für das Auge eine künstlerische Verbindung zwischen den Stockwerken. Ihre Schräge wird durch davorliegende Balkons von noch flacherer Steigung mit prachtvoller Brüstung weiter gemildert, hinter denen die Läufe mit ihren weich ausgerundeten Öffnungen wie in tiefer



42. Blois, Flügel Franz I

Nische zurücktreten. Die vier Pfeiler sind zugleich durch Kapitell und Sockel als lange Pilaster gekennzeichnet, gewissermaßen die erste große Pilasterordnung von ganzer Fassadenhöhe. Die Mittel der jungen Renaissance-Dekoration vereinigen sich, um an ihnen die Horizontalen zu verstärken, starker Sockel und gleichhohe Ornamentfelder des Unterteils, Figuren mit üppigem Baldachin, Horizontalgesimse bis zum prächtigen Hauptgesims mit durchbrochener Galerie und Wasserspeiern. Zusammen bildet das Ganze schließlich, auch durch die malerische Wirkung seiner Einzelteile, ein für das Gefühl in sich zusammenwachsendes festes Gefüge. Wenn noch immer sich widerstrebende Gegensätzlichkeiten darin empfunden werden, so sind diese künstlerisch begründet durch Unentbehrlichkeit der Gegenwirkung gegen die sonst fast allzu ruhige Front, die in zwei einst gleichen Teilen den Turm beiderseits flankiert. (Das oberste Geschoß des Turmes scheint jünger.)

Es ist wohl zu bemerken, wie zielbewußt die Kunst damals dieser Lösung zustrebte. Der höchst reizvolle kleine Treppenturm im Kreuzgange der Psalette in Tours (Abb. 45) ist als planvolle Vorstufe zu dem Turme zu Blois nicht zu verkennen.

Die innere Raumeinteilung des Flügels Franz I hat, wie fast alles aus jener Zeit, noch nichts vom neuen Raumempfinden; es ist die alte Reihung der Räume bloß nach Bedürfnis. Auch ihre prächtige reichfarbige (erneuerte) Ausstattung ist ebenso dem Wesen nach mittelalterlich: Balkendecken und Prachtkamine, alles nur in der Einzelform der Renaissance zugehörig; alles noch ohne den Willen dazu, den Raum zu gestalten, Wand und Decke im Sinne einheitlichen Zusammenwirkens in Beziehung zueinander zu setzen und zu gliedern. Das Wissen von solcher künstlerischer Möglichkeit oder Notwendigkeit mangelt; an ihrer Stelle steht ein zufälliges Zusammentreffen oder Vorhandensein verschiedener den Raum bestimmender oder bildender Teile oder Stücke; ein mittelalterlicher Fatalismus an Stelle bewußten eigenen Bestimmungs- und Gestaltungswillens. Die Empfindung für den Raum als Organismus fehlt noch.

Die vor das gotische Rathaus zu Beaugency (Abb. 46) 1526 vorgebaute Front zeigt die Baukunst der Zeit Franz I auf klassischer Höhe in Erfindung und Verwirklichung. Unregelmäßigkeiten, wie die ungleiche Größe der beiden großen Erdgeschoßbögen und demzufolge der oberen Wandflächen, die Knickung der Mittelachse, sind völlig unwesentlich, ja unmerkbar geworden, wie überhaupt der ganze Apparat der neuen Baukunst mit einer Leichtigkeit und Treffsicherheit gehandhabt ist, die bis dahin ohnegleichen war. Dazu kommt eine schmückende Bildhauerei, die nicht nur ornamental den höchsten Stand des damaligen Könnens darstellt; die Kinderreliefs in der oberen Brüstung mit dem Wappen, die Ornamente an Kapitellen und sonst sind kurzerhand vollkommen zu nennen (Raguenet: „sont de purs chefs-d'oeuvre"). Der Salamander, das Sinnbild Franz I, weist auf den königlichen

Bauherrn des nahen Blois hin, bezeichnet gewissermaßen das Rathaus als eine köstliche Nebenblüte der dortigen Baukunst.



43. Blois, Dachgalerie

Dies wunderfeine kleine Stadthaus desselben Meisters Viart mußte an dieser Stelle herangezogen werden, weil es in seiner schlechthin vollkommenen Gestalt beweist, daß diese Kunst fähig war, das in Blois Eroberte bis zum restlosen Aufgehen in der Aufgabe zu handhaben. Schon das Erdgeschoß ist von höchster Feinheit: ein zierliches Säulenportal, dessen Gebälk die Kämpferhöhe der zwei großen Korbbogen zu beiden Seiten angibt, hat ein den Maßstab ins Anmutigste bestimmendes Doppelfensterchen zwischen Pilastern über sich. Darüber die drei Fenster des Hauptgeschosses mit einfassenden Rahmen-Pilastern, die, an den Ecken nochmals wiederholt, in seit Amboise bekannter Art das Viartsche Hauptgesims tragen. Dieses, wieder als Muschel-Bogenfries mit Kragsteinen darüber sich aufbauend, ist abgeschlossen durch bildhauerisch reizvolle Auskragungen für die zwei runden Ecktürmchen an den Enden; zwischen diesen reiche Brüstung vor der zurücktretenden Attika. Die Wandfläche des oberen Geschosses neben den Pilastern wieder als nicht tragende Füllfläche gekennzeichnet durch das teppichmäßige Lilienmuster. (Die ältere Abbildung bei Petit, Châteaux de la vallée de la Loire, gibt bezüglich der Form der erneuerten Türmchen und Ziergalerie zu Zweifeln Anlaß.)

Was Viart hier 1526 geschaffen, hatte er, wenigstens was das Obergeschoß anlangt, zur Zeit Ludwigs XII bereits am Rathaus zu Orleans an einigen Bauteilen, insbesondere dem Saalbau, vorbereitet und ähnlich gestaltet, noch stark befangen und halbgotisch; man sieht jedoch, wie folgerichtig er früh schon dem Ziel zustrebt, das er hier erreichte.

Wenn König Franz in Blois nur einen bestehenden Bau zum Teil ausbaute, so hat er in Chambord einen völlig neuen ganz eigenartigen mächtigen Schloßbau errichtet, der nicht nur offensichtlich ein architektonisches Ideal des Königs verkörpern sollte, sondern als einer der reinsten Idealbauten aller Zeiten überhaupt anzusehen ist (Abb. 47—51). Obwohl nur als Jagdschloß bezeichnet und ganz einsam in sumpfiger Gegend in einem riesigen, auch heute noch wilden Park gelegen, dessen Umfangsmauern etwa 32 Kilometer messen, erstrebt es ein Höchstes; man hat oft auf die enge geistige Verbindung des Baugedankens von Chambord mit dem nur gedachten Idealbau des gleichzeitigen Dichteringeniums Rabelais hingewiesen. (Von mancher Seite wird selbst ein zugrundeliegender Gedanke Lionardos vermutet.) Die geträumte Riesenabtei Thélème des Rabelais, ein Sechseckbau mit Rundtürmen an den Ecken, mit 9332 Zimmern und mannigfachsten anderen Räumen, mit zwei kolossalen Reittreppen, mit umgebenden Ställen, Falken- und anderen Jagdgebäuden, mit unendlichem Apparat, erscheint in der Tat als der gleiche ins Pantagruelische geschwollene Kunstgedanke, der in Chambord mit seinen 400 Räumen schon in kolossalem Maßstab verwirklicht ist.

Es ist zugleich unverkennbar, daß den König der Wunsch aufs höchste reizte, die glänzende Treppe von Blois — diesen rein französischen Baugedanken —, die dort nur als halbes Achteck hervortritt, jetzt als vollständiges freies Achteck in größtem Maßstabe zum



44. Blois, Treppenhaus (Phot. Mieusement)

Mittelpunkte eines gewaltigen Baukörpers zu machen. Da, wo sie auf die oberste Plattform des Schlosses gelangt, trägt ein runder Prachttempel triumphierend ihren Gedanken über alles empor.

Die Treppe wurde bei flachster Steigung verdoppelt, so daß zwei Läufe unabhängig voneinander nach oben führen; sie schwingen sich zwischen acht Pfeilern offen durch die drei kreuzförmigen übereinander liegenden Mittelsäle des quadratischen, von runden Ecktürmen eingefaßten Hauptbaues. Vor diese Pfeiler sind auch hier Pilaster mit Kapitellen und etwas verkümmerten Gebälkstücken gestellt, die den Geschossen in ihrer Höhenlage entsprechen. Hinter ihnen steigt die Treppe mit eigener Architektur schräg empor. Immerhin ist diese ansteigende Bewegung mit dem Horizontalismus der Pilaster und der Geschosse zu einer gewissen Einheit verschmolzen.

Den quadratischen Mittelbau umgibt ein länglicher Hof mit Gebäuden, deren rückwärtiger Teil, durch eine dreistöckige Galerie an jenen anschließend, ebenfalls dreistöckig ist; ihr vorderer und zwei Drittel ihrer seitlichen Flügel haben nur ein Erdgeschoß.

Daß die Idee des mächtigen quadratischen Mittelkörpers wirklich auf der altfranzösischen Burganlage mit starkem Donjon im Zentrum fußt, scheint daraus hervorzugehen, daß dieser Bauteil in den Baurechnungen öfters als Donjon bezeichnet wird. Es tritt also wieder eine mittelalterliche Baugestalt in der neuen Kunst zu neuem Leben hervor, und zwar als Träger eines idealen Baugedankens.

Dieser Idealismus äußert sich übrigens räumlich lediglich in dem kreuzförmigen Mittelsaal mit der Treppe, in der sich die beiden Hauptachsen schneiden. Alle übrigen Gebäudeteile sind in Einzelwohnungen von meist drei Räumen eingeteilt; davon liegt die königliche mit großem Vorsaal für die Leibgarde in dem Nordostturme; der Rest ist für die Jagdgäste bestimmt und zeigt einfache Nebeneinanderreihung dieser kleinen Wohnungen.

Man sieht hier zum Unterschied von Blois, dem Lieblingsaufenthalt des königlichen Ehepaares, insbesondere der Königin Claude bis zu ihrem Tode, das Jagdschloß des ehelosen Witwers mit Männergefolge, ganz im Gegensatz zu sonstiger höfischer Sitte und landesväterlicher Verantwortlichkeit stehend, lediglich zügelfreiem Sichausleben erwünschte Stätte bietend.

Die aufgewandten Mittel sind nun außerordentliche, wie die Abmessungen, die im Äußeren etwa 140 zu 105, für den mittleren Teil etwa 60 zu 60 Meter betragen. Aus riesigen weißen Kalksteinen des Loiregebietes errichtet, zeigt der ganze Bau reiche, doch einförmig durchgeführte Architektur. Der Architekt Peter Nepveu gen. Trinqueau hat eben die Eigenart und Gestaltungskraft Viarts nicht besessen, sondern in ermüdender Einförmigkeit eine flache ausdruckslose Fenster- und Pilasterarchitektur, zwar nach dem Vorbild der Viartschen, aber trocken und schematisch, in allen Stockwerken um den ganzen Bau und die Türme herumgeführt, da er sie dort selbst nachher beliebig durch Fenster und Bögen erbarmungslos

zerschnitt. Nur am Hauptkörper sind die Verhältnisse gut, die drei Pilasterordnungen zum ersten Male sich in ihren Höhen abstufend, die Turmdächer aber mit übel geformten Laternen außer Verhältnis; das regellos erscheinende Heer der Dacherker und Schornsteine bedrängt sich gegenseitig, am meisten den mittleren Treppenturm. Reichere Phantasie im Aufbau zeigt sich nur in diesen Teilen, die, öfters kraftvoll und stolz gebildet, wenig genug zur Wirkung gelangen. Ihre tüchtige Durchführung kann da kaum entschädigen; selbst die an den Teilen aus Franzens Zeit überall vorhandene herrliche Ornamentik insbesondere der Kapitelle und Auskragungen kommt nicht so zur Geltung, wie sie es verdiente. Das Einsetzen von dunklen Schieferrauten und Scheiben in Pilaster und Füllungen — nach dem Muster venezianischer Marmorscheiben — belebt die obersten Teile etwas. Besondere Eigenart und Gestaltungskraft ist am ehesten an der prachtvollen Mittellaterne über der Treppe zu finden, obwohl diese auch nur recht lose um die hoch emporgeführte mittelste Wendeltreppe herumgestellt ist.



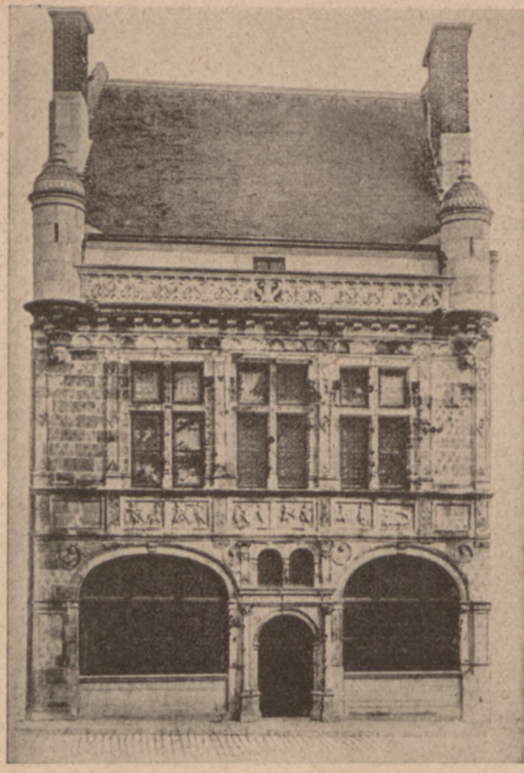
45. Tours, Kreuzgang d. Psalette (Phot. Brinckmann)

Äußerliches Zusammenstellen verschieden gearteter Einzelteile tritt besonders deutlich an den beiden Treppenhäusern in den hinteren Ecken des Hofes hervor. Hier setzen sich die zwei oberen Pilasterordnungen der Gebäudeseiten als frei vorgestellte Säulen vor den Treppenpfeilern mit verkröpften Gebälkstücken fort; ganz ohne Zusammenhang mit dem eigentlichen Baukörper, und durch die schräg ansteigenden Fenster der Treppe und ihre Brüstungsgalerien geradezu empfindungslos voneinander geschieden. Hier hat offenbares ungeschicktes Versuchen an Stelle des plastisch gefühlten und erarbeiteten Einheitsgedankens zu Blois gewirkt. Bei alledem ist auch hier wieder der wichtige Baugedanke der Vorlegung eines äußeren, nur ästhetisch tätigen selbständigen Architektursystems vor den materiell und konstruktiv den Kern bildenden eigentlichen Baukörper wohl zu erkennen, wie er später in der großen Ordnung Palladios, aber auch in Frankreich seit Primaticcio, Delorme und Bullant hervortrat.

In der Gestaltung der inneren Haupträume äußert sich zum ersten Male einheitlicher Wille, wenigstens kann der kreuzförmige Mittelsaal mit seinem flachen Kassettengewölbe und dem Blick auf die gewaltige Treppe des monumentalen Eindrucks nicht verfehlen.

Unsere Innenansicht (Abb. 52) läßt die Mitteldecke, die hier nicht ausgeführt oder später weggenommen ist, vermissen, zugunsten einer stärkeren räumlichen Wirkung. Daß sie aber auch hier beabsichtigt war, ergeben alle baulichen Anzeichen, nicht nur die jetzt unzugänglichen Kamine.

Auch das gewölbte Zimmer des königlichen Bauherrn (Abb. 20) ist stolz vornehm; diese Eindrücke haben etwas von dem eines weißen Steingebirges, in das die Säle von gewaltigen Kräften eingehöhlt sind. An diesen Räumen finden wir zugleich zum ersten Male ein Heraustreten aus dem mittelalterlichen Herkommen; sie sind als Ganzes gedacht. Die

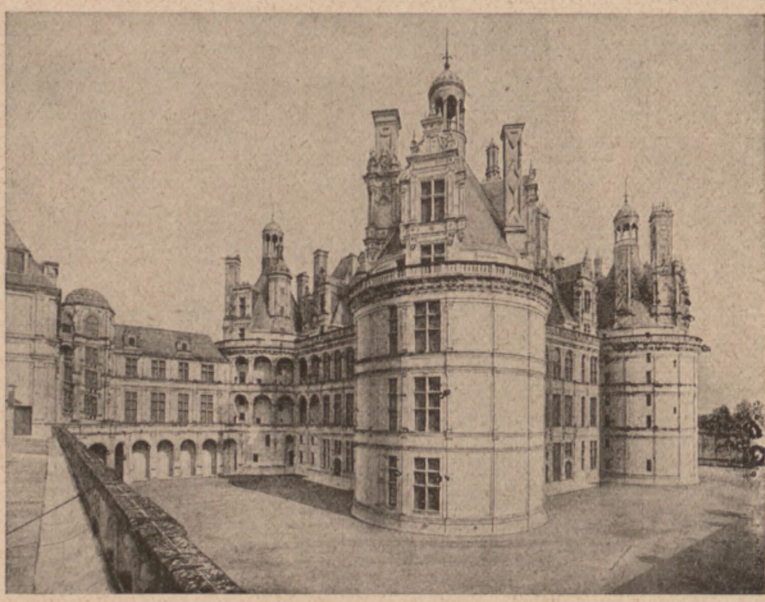


46. Beaugency, Rathaus

kreuzförmigen Säle freilich sehr gedrückt in ihren Verhältnissen. Das Korbbogengewölbe lagert sich über einem Konsolengesimse schwer über dem breiten und niedrigen Raume. Im Zimmer Franz I dagegen stützt es sich als Halbkreistonne auf die pilastergeteilte Wand, deren Einteilung in der Kassettierung des Gewölbes durchläuft, so Wand und Decke von Fußboden zu Fußboden gleichmäßig durchbindend. Verhältnis der Breite zur Höhe 2 : 3. So zeigt sich hier zuerst eine beabsichtigte Einheit in der Umfassung eines profanen Raumes; zugleich eine innere Wandgliederung nach dem Vorbilde der äußeren Pilasterarchitektur.

Die bildhauerischen älteren Einzelheiten des ganzen Bauwerkes, von ganz außerordentlicher Schönheit, — leider überall allzu wirkungslos ausgesät, — zeugen durchweg von der Mitwirkung jener glanzvollen Bildhauerschule an der Loire. Sie sind gleichzeitig aber auch von einer erstaunlichen Einheitlichkeit der architektonischen Formenbehandlung, die ganz in derselben Weise an einer Reihe anderer Bauwerke jener Gegend hervortritt, so daß man auch von einer Architekturschule jener Gegend zu sprechen hat.

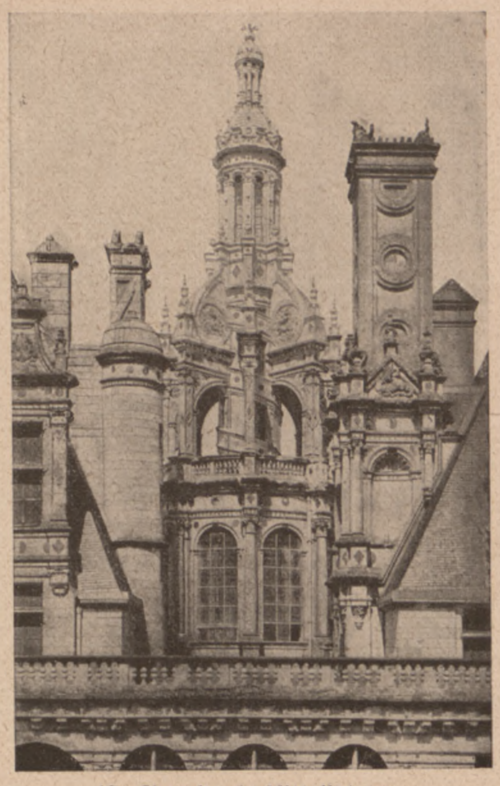
Die Mitwirkenden waren ausschließlich Franzosen; der Bau soll schon von dem Architekten Denis Sourdeau begonnen sein, Peter Nepveu, dem nach allgemeiner Anschauung der eigentliche Entwurf zuzuschreiben ist, erscheint seit 1524; bis zu seiner Zeit sind auch höchstens die ungeheuren Grundarbeiten im sumpfigen Grunde bewältigt. Er starb 1538. Ihm folgte Jacques Coqueau, noch 1556 hier nachzuweisen. Die letzten Arbeiten fallen gar ins späte 17. Jahrhundert; König Franz hat seinen Lieblingsgedanken nur im Hauptbau und Nordostflügel fertig gesehen. Hieraus ist manche der bezeichneten Erscheinungen zu erklären.



47. Chambord, Schloß

Bedauerlicher Mangel für die Wirkung ist der Umstand, daß die ursprünglich das Schloß umgebenden breiten Wassergräben und kanalartigen Erweiterungen des Cossonflüßchens, für die gewaltige Ausgaben gemacht und die

besten italienischen Ingenieure herangezogen wurden, — Arbeiten, die nie ganz vollendet waren — im 18. Jahrhundert wieder zugeschüttet sind. Das mächtige künstlerisch unersetzliche Moment der Mitwirkung umgebender regelmäßiger Wasserflächen, auch für die Wirkung der französischen Schloßgärten fast immer unentbehrlich und bestimmend, ist damit zerstört. Das Fehlen der einst zum Eingang führenden vielbogigen Brücke und der bollwerkartigen Terrasse mit Balkons ringsum (s. b. Ducerceau) ist heute schmerzhaft fühlbar. Der wichtige Gegensatz der im sumpfigen Tiefgelände liegenden Wasserburg zu den Burgen von Blois, St. Germain und anderen verwischt sich bedauerlich.

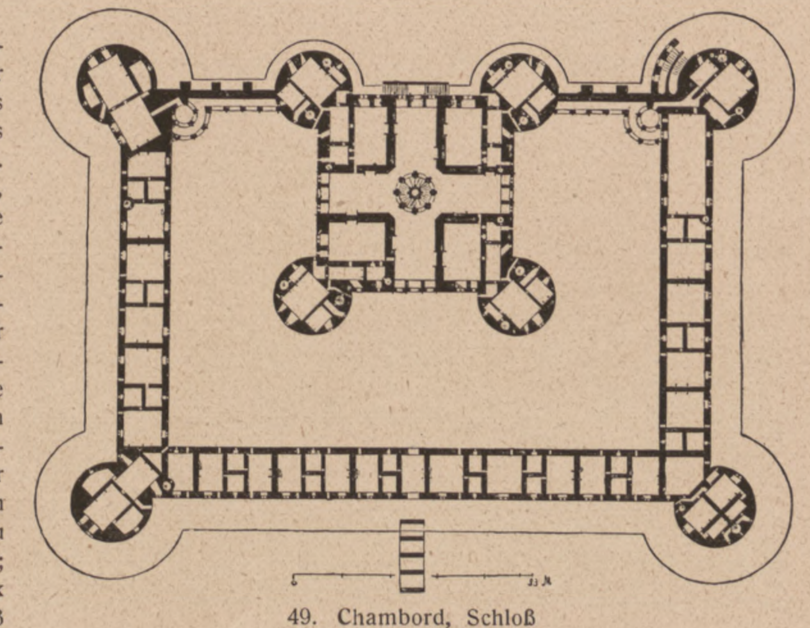


48. Chambord, Mittellaterne

Gegenüber fast allen anderen Bauwerken des Königs empfinden wir hier etwas Neues: das Walten einer einheitlichen plastischen Idee, am deutlichsten erkennbar, wenn wir das Ganze aus der Vogelperspektive anschauen (Lübke, Franz. Renaissance, Fig. 31). Dann wird auch die innere Verteilung der Räume fühlbar, oder wenigstens der dabei maßgebende Grundgedanke. Dafür nicht unerheblich, daß man Nachrichten von zwei Holzmodellen des Schlosses hat, die ohne Zweifel vor dem Baubeginn hergestellt waren.

Des Königs Beispiel zündete in näherem und weiterem Umkreise; zahllose Schlösser des Adels und der Würdenträger entstanden in der Loiregegend. Natürlich gehören sie alle derselben Bauschule an.

Zunächst sei genannt Chenonceaux, das, nur ein paar Meilen von Blois gelegen, ebenfalls seit 1515 erwuchs, als Landsitz des Finanzintendanten Thomas Bohier. Es ist ganz auf starken Pfeilern, die mit Gewölben darüber eine Brücke bilden, im Flusse Cher erbaut; wieder ein Zeugnis der künstlerischen Leidenschaft der Franzosen für das Wasser (Abb. 51). Der Grundriß ist quadratisch mit runden Ecktürmchen. Die Zugbrücke führt zum Haupteingang zwischen zwei halbrunden Balkons des Obergeschosses; ein breiter Korridor teilt den Bau mittendurch; zu den Seiten je zwei Räume, rechts dazu die geradläufige eingebaute Treppe; links eine Kapelle und Bibliothek auf besonderen Pfeilern in den Fluß



49. Chambord, Schloß



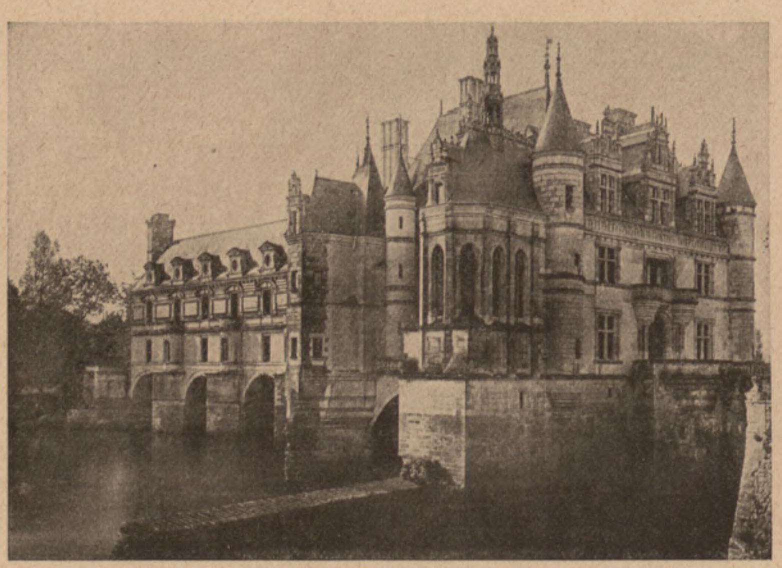
50. Chambord, Schloß

vorspringend. Die höchst konzentrierte Baumasse außen durchaus nach dem Muster von Blois gegliedert, doch von anderer Hand. Die Fenster mit Kreuzen, pilastergefaßt, stützen übereinander das Hauptgesims, das, wieder sehr hoch, diesmal einen Balusterfries zwischen zwei Kragsteinreihen zeigt. Alles noch mühsam, auch die eleganten Dacherker, die erst durch König Franz — er erwarb das Schloß später — mit flotten Bekrönungen nach Art derer von Chambord versehen zu sein scheinen. Sonst ist überall noch die mittelalterliche Schulung der Steinkünstler hervortretend.

Nach 1555 wurde es nach hinten durch den Flügel über den Fluß nach dem Plane des Ph. Delorme vergrößert.

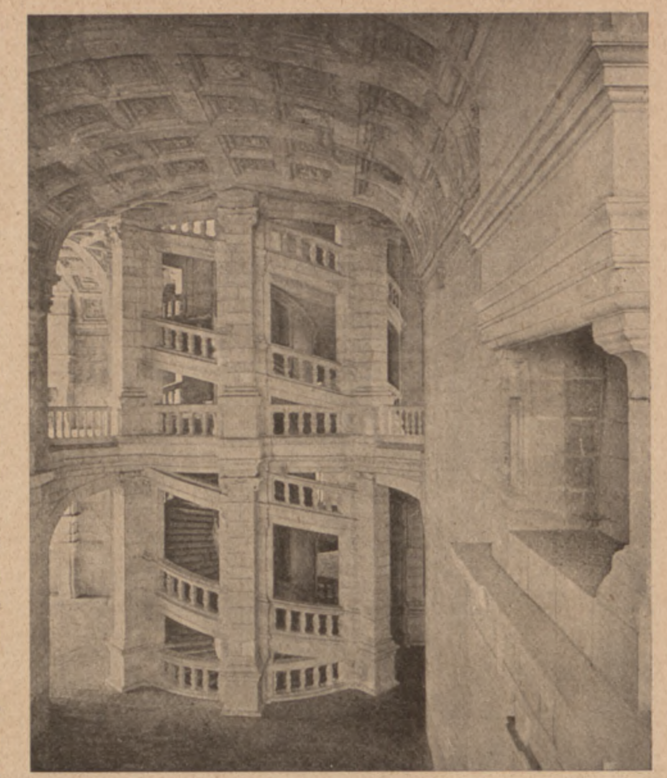
Spätere Erweiterungspläne ins Ungeheure, die die Königin Katharina von Medici hier auszuführen beabsichtigte, bei Ducerceau zu ersehen.

Die Ruine des großartigen Schlosses zu Bury, erbaut nach 1515, ebenfalls nahe Blois, durch den Minister Florimond Robertet, muß hervorgehoben werden, da seine Ornamentik den Händen der Bildhauer von Chambord angehört, seine Anlage (Abb. 53) aber in seltener Reinheit die französische Feudalwohnung verdeutlicht. Quadratisch mit vier runden Ecktürmen ist der Hof auf drei Seiten mit zweistöckigen Wohngebäuden umfaßt. Die Eingangsseite mit Torbau besitzt nach innen eine offene Halle. Auch hier räumlich die alte einfache Aneinanderreihung der Zimmer ohne jeden Vorraum oder Gang; kleine Wendeltreppe in der Ecke. Dagegen tritt hier eine für Frankreich außerordentlich wichtige Räumlichkeit vielleicht zum ersten Male ganz stark in die Erscheinung: die große Galerie als Ersatz des mittelalterlichen Saales. Sie bleibt, schmal und lang, von da an der prächtige Festraum des französischen Schlosses, auch oft des Stadtschlosses. Ein Jahrzehnt früher finden wir allerdings schon einen ähnlichen Raum im Herzogspalast zu Nancy, die galerie des cerfs, im Obergeschoß über der Eingangshalle: selbst bereits im alten Louvreschloß zu Paris taucht eine Prachtgalerie Karls V auf, ebenfalls an der



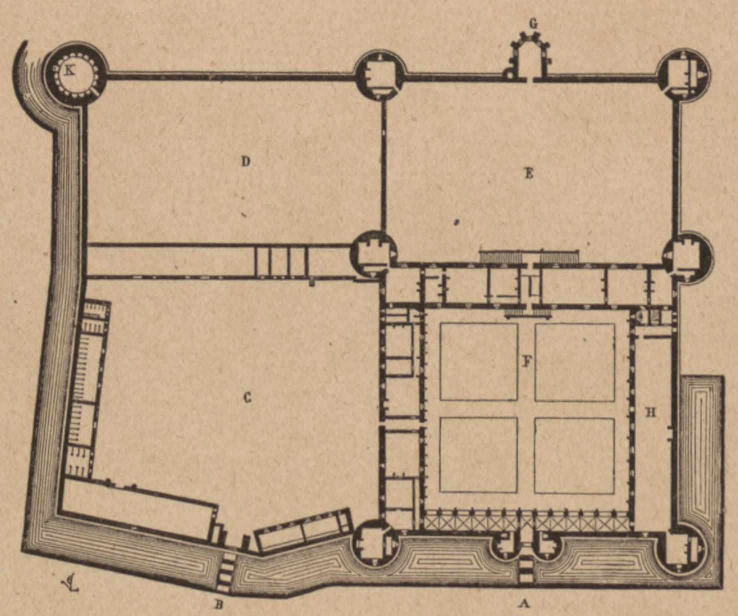
51. Chenonceaux, Schloß

Eingangsseite; doch nochschmal und korridorähnlich. Völlig selbständig einen ganzen Schloßflügel einnehmend und als größter und Hauptraum eines Schlosses ausgebildet, dürfte die Galerie zu Bury eine der ersten ihrer Art sein; vielleicht fast gleichzeitig die des nahen sonst unbedeutenden Beauregard. Sie findet von da an im Lande dauernd ihre Nachfolger; darunter mögen als die bekanntesten die zu Fontainebleau, die Apollogalerie im Louvre und die Spiegelgalerie in Versailles genannt werden. Die italienischen (Pal. Farnese, Pal. Colonna) scheinen aus dem Norden hinübergewandert.



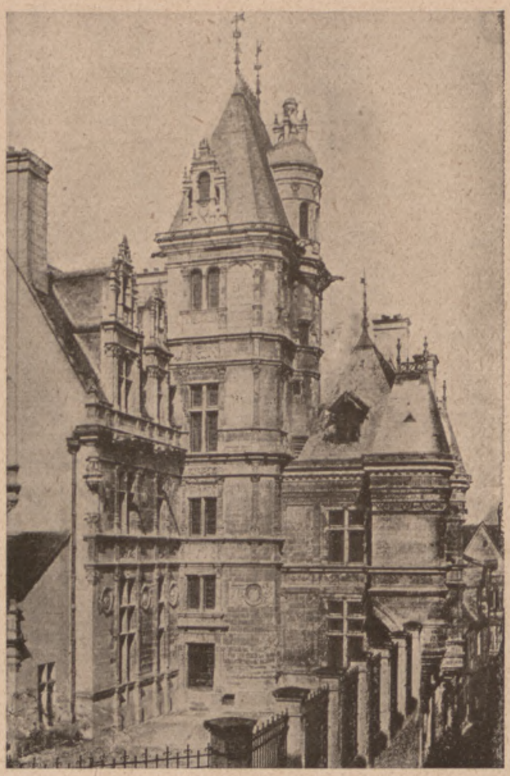
52. Chambord, große Treppe

Demselben Erbauer Robertet gehörte das Hôtel d'Alluye zu Blois an, schon zu Zeiten Ludwigs XII entstanden; hier sieht man deutlich, wie der neue Stil sich noch vorbereitet. An der ganz gotischen Straßenfront wagt er sich nur höchst unsicher in einigen Pilastern und an dem breiten Portal hervor; aber der schöne Hof, mit zweistöckigen Lauben auf zwei Seiten umzogen, atmet neue Zeit (Abb. 55). Die Bögen sind freilich sehr gedrückt, alles Einzelne noch halbgotisch, die Ornamentik sehr unsicher noch, am besten an den oberen Pfeilerkapitellen, trotzdem alles von hohem Reiz der ersten Jugendblüte, der nur erst die Übung des Neuen fehlt.



53. Schloß Bury

Das ganz verschwundene Schloß von Le Verger im Anjou war, wie schon früher bemerkt, von ähnlicher doch reicherer Anlage (Abb. 29) als Bury, da ein zweiter Hof mit zweistöckigen Gebäuden auf allen vier Seiten hinter dem ersten einstöckigen sich erhob; also in der Anlage dem damals als Ideal eines Schlosses geltenden Kastell zu Mailand ähnlich und von ausgeprägter Regelmäßigkeit. Das Schloß soll schon 1499 fertig gewesen sein, zeigte aber am Portal zwischen zwei runden Türmen und



54. Angers, Hôtel Pincé

am Haupteingang hinter dem zweiten Graben so ausgeprägte Renaissancegestaltung, die Silvestres Stich deutlich erkennen läßt, daß wir diese Teile allerfrühestens in die Zeit von Bury setzen müssen.

Anjou schließt sich durchaus der Bauweise der Touraine und des Orléannais an; so ist auch einstige gleichartige Entwicklung der Architektur hier zu vermuten. Um so mehr als das noch bestehende eingebaute einstige Hôtel Anjou, jetzt Pincé zu Angers das bestätigt.

Der wie stets um einen offenen Hof gruppierte Bau (Abb. 54) enthält rückwärts den leider um seine Fortsetzung verkürzten Hauptflügel, zweistöckig, mit dem Treppenturm frei davor. In jedem Geschoß nur zwei stattliche Räume. Die äußere Gestaltung von ungewöhnlichem Reichtum, überall wieder zwischen durchlaufenden starken Horizontalen die stützenden Pilasterfenster mit Steinkreuzen; Rahmenpilaster mit Rauten, hohe architekturreiche Dachfenster deuten nach Chambord. Das Prachtstück ist der vierstöckige Treppenturm, von ähnlicher Architektur, doch mit Pilastern auch an den Ecken, sowie oberhalb der Haupttreppe mit seitlich ausgekragtem zweitem Treppentürmchen, dessen Kuppel über das jetzige Dach hinausragt. (Dies Dach übrigens neu; einst schloß der Turm mit einem flachen Dach und jetzt verschwundener Brüstung.) Der nach der Straße zugefügte kurze niedrigere schöne Flügel mit zwei Runderkern ist um 1533 durch den Architekten Jean Lespine zugefügt, von einer der des Hauptbaues ähnlichen Architektur, die in ihrer größeren Flüssigkeit die fortgeschrittene Zeit und die Gewandtheit des bedeutenden Künstlers zeigt. Besonders kennzeichnend für diesen ist der als blinde Dockengalerie ausgebildete Hauptfries, der schon in Chenonceaux erschien.

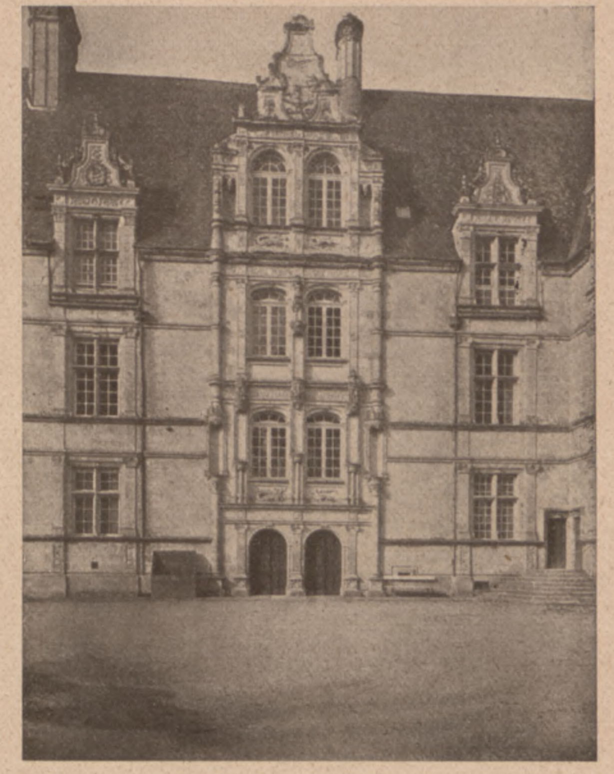


55. Blois, Hôtel d'Alluye

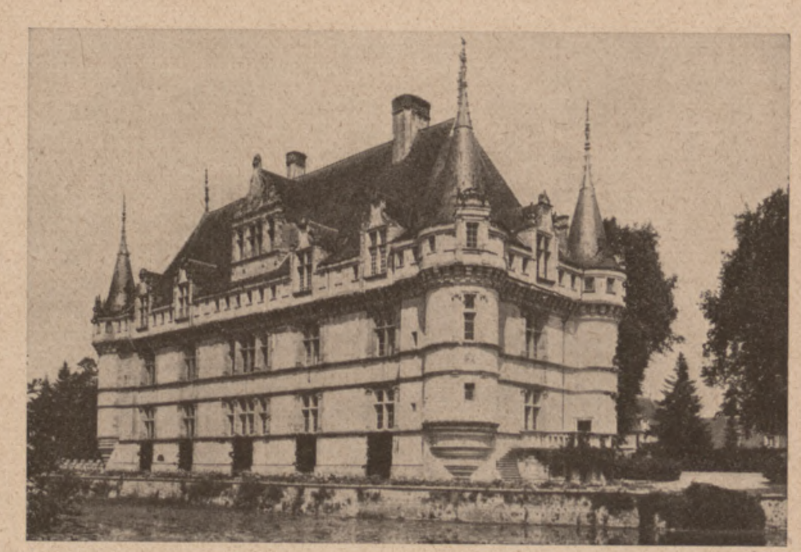
Die Geschoßhöhen sind hier niedriger als am Hauptbau, die Gesimse stärker, statt der oberen Pilaster erscheinen Ornamentfriese, auch horizontale. Der charakteristischen Trompenauskragung unter einem der Ecktürmchen nach dem Hofe zu ist schon gedacht, eines Vorboten der folgenden Zeit.

Von Interesse im Sinne unserer Einleitung ist es, daß schon frühzeitig gerühmt wird, das Hôtel sei aus dem vorzüglichen und geschmeidigen Stein „touffeau de Saumur“ erbaut.

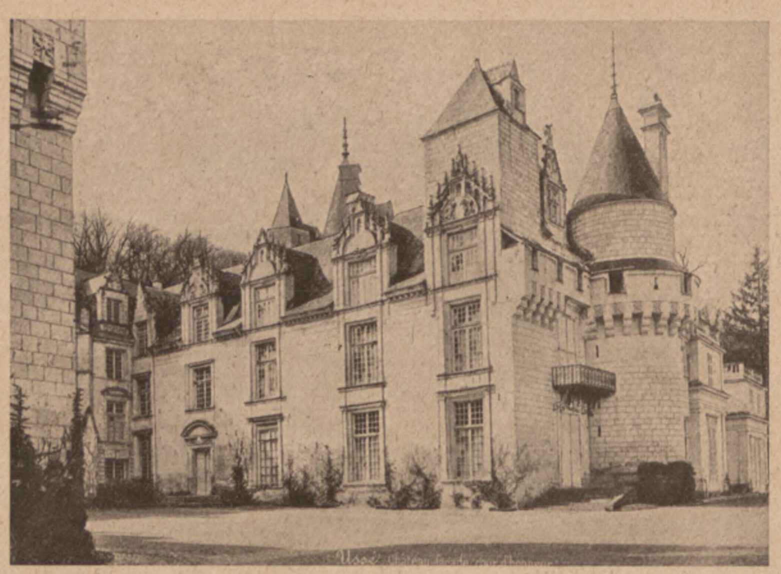
Das Schloß eines anderen Würdenträgers aus Franz I Zeit, des Gilles Berthelot, finden wir zu Azay-le-Rideau; einen Bau von gewisser besonderer Bedeutung. Das 1516—24 erbaute Haus weist sichtlich zwei verschiedene Bauabschnitte auf; zuerst sind die Außenfronten des rechteckigen Hauptbaues (Abb. 57) mit einseitigem kurzem Flügel entstanden, zweistöckig, mit übermächtigem Konsolengesims und darüber unterm Dach noch einem Zwischengeschoß, das wie ein Zinnenkranz erscheint; an allen Ecken runde Türmchen ausgekragt. Die Architektur einfach nach dem üblichen Schema: pilastergefaßte Fenster mit Steinkreuzen — davon das mittelste durch Hinzufügung von zwei Halbfenstern an beiden Seiten kräftig die Mittelachse betonend — zwischen starken Horizontalgesimsen. Die Formen des zurückhaltend disponierten Baues entsprechen der Annahme, daß er von einem örtlichen Architekten, Etienne Rousseau, ausgeführt sei. Wohl schon vor der Fertigstellung erfuhr er eine Umbildung, die seinen Charakter stark änderte. Man unterbrach überall die vorgekragten Zinnenfenster des Dachgeschosses in den Achsen der Fenster durch neue Dacherker viel reicheren Stiles, vorn in der Mitte auf dem Dache, zurückliegend, ein größerer dreifenstriger Zwerchgiebel etwas verworrener Bildung. An der Hofseite, wo das Konsolenhauptgesims, damit die Auskragung, fehlte, bilden die Dacherker die zusammenhängende Fortsetzung der Fenster in der Vertikalen, so daß diese zu dreien übereinander wieder zur aufstrebenden Gruppe werden, ganz nach herkömmlicher Art. Mitten dazwischen aber eine Neuerung: das Treppenhaus mit je zwei Fenstern in vier Stockwerken mit großem reichem Giebel darüber (Abb. 56). Hier ausnahmsweise einmal die Treppe rechteckig nach italienischer Weise in den Bau eingefügt, wie in Chenonceaux, jedoch mit den Podesten, also auch den Fenstern, auf halber Höhe. Die Formen werden plötzlich sehr reich, die Bögen sind zum Teil Korbbögen, das Ganze von üppigster Bildung, mit Halbsäulen, Rahmenpilastern, Baldachinen über Figurennischen, verzierten Friesen und Brüstungen, meist von höchster Anmut, wohl von Bildhauern aus dem nahen Chambord ausgeführt; von dort die eigentümlich geformten Giebelspitzen der Dacherker. Trotz meisterlicher Durchführung leidet der ganze Treppenhausgiebel an ungewandten Verhältnissen, was in den niedrigen kellertürartigen Türen und den nach oben immer größer werdenden Fensteröffnungen, zum Teil auch darin hervortritt, daß trotz der sonst unterbrochenen Gesimse die Dach-



56. Azay-le-Rideau



57. Azay-le-Rideau (Phot. A. E. Brinckmann)



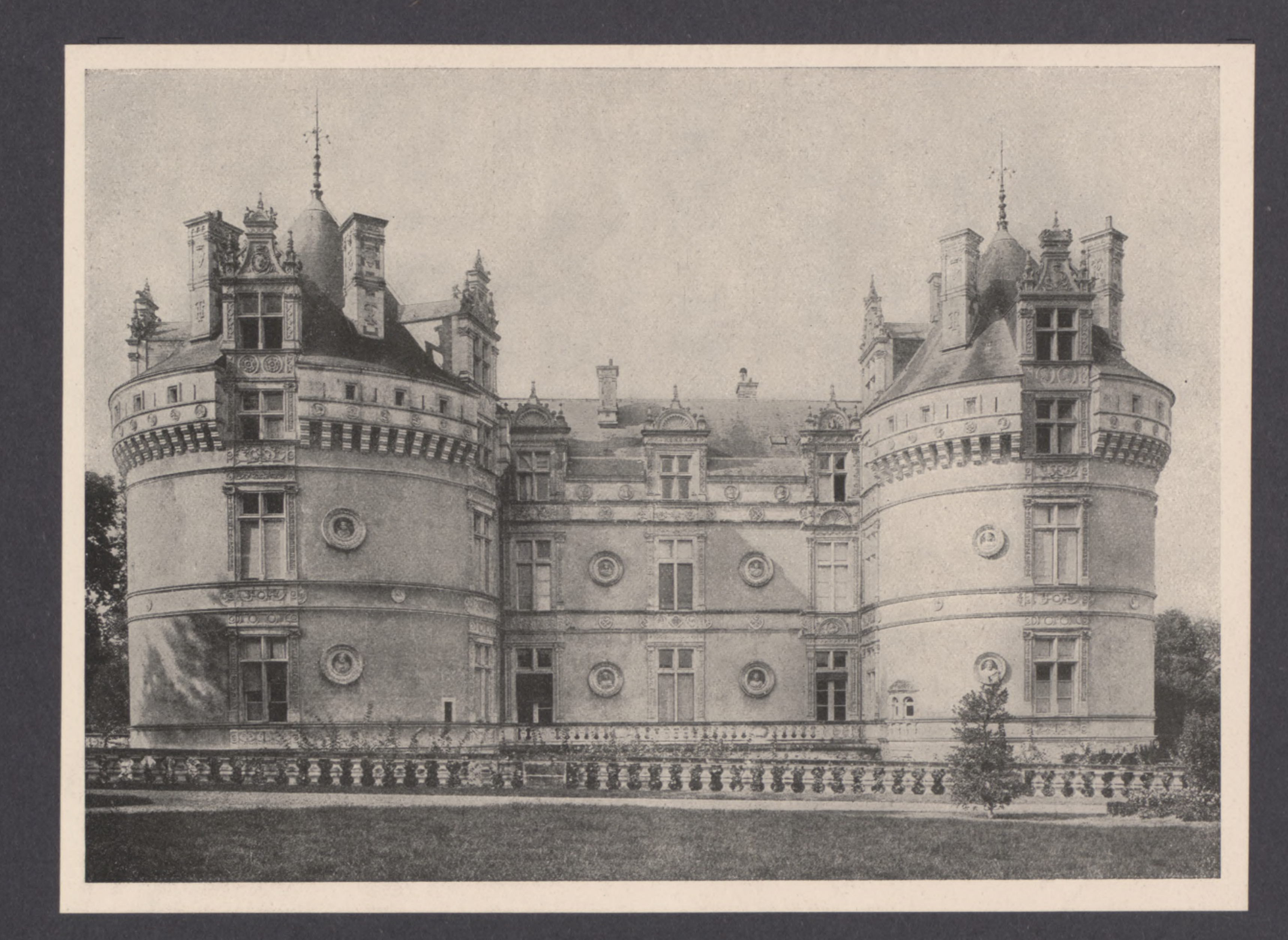
58. Ussé. Schloß

gesimslinie überraschend durchgeführt ist. Die jugendlich spielende Renaissancepracht ist hier noch nicht zu sicherer Handhabung der antiken Ordnungen und ihres Aufbaues durchgedrungen.

Das ganze Loiregebiet ist überreich an Schloßbauten dieser Zeit; freilich sind sie meist eher Umbauten mittelalterlicher Anlagen. (Das Werk des Victor Petit, Châteaux de la vallée de la Loire, gibt davon ein Bild.) Da werden die gotischen Schloßhöfe durch Entfernen eines Flügels geöffnet, wie das Ussé (Abb. 58) und Villandry so deutlich erkennen lassen, ihre Fensterarchitekturen und Dachgiebel durch neuartige ersetzt; es werden neue Fenstersysteme gebrochen, die die Türme von unten bis oben aufschlitzen, und so wandelt sich die wehrhaft geschlossene Burg mit ihren starken Ecktürmen in eine freudigere Gestalt; die Ecktürme werden aus Wehrbauten zu Wohnpavillons, und ein reiches Blütenwerk feiner Einzelwerke ergießt sich über den einst finsteren Bau. Zahllose Beispiele dieser und ähnlicher Art erfüllen auch das übrige Frankreich.

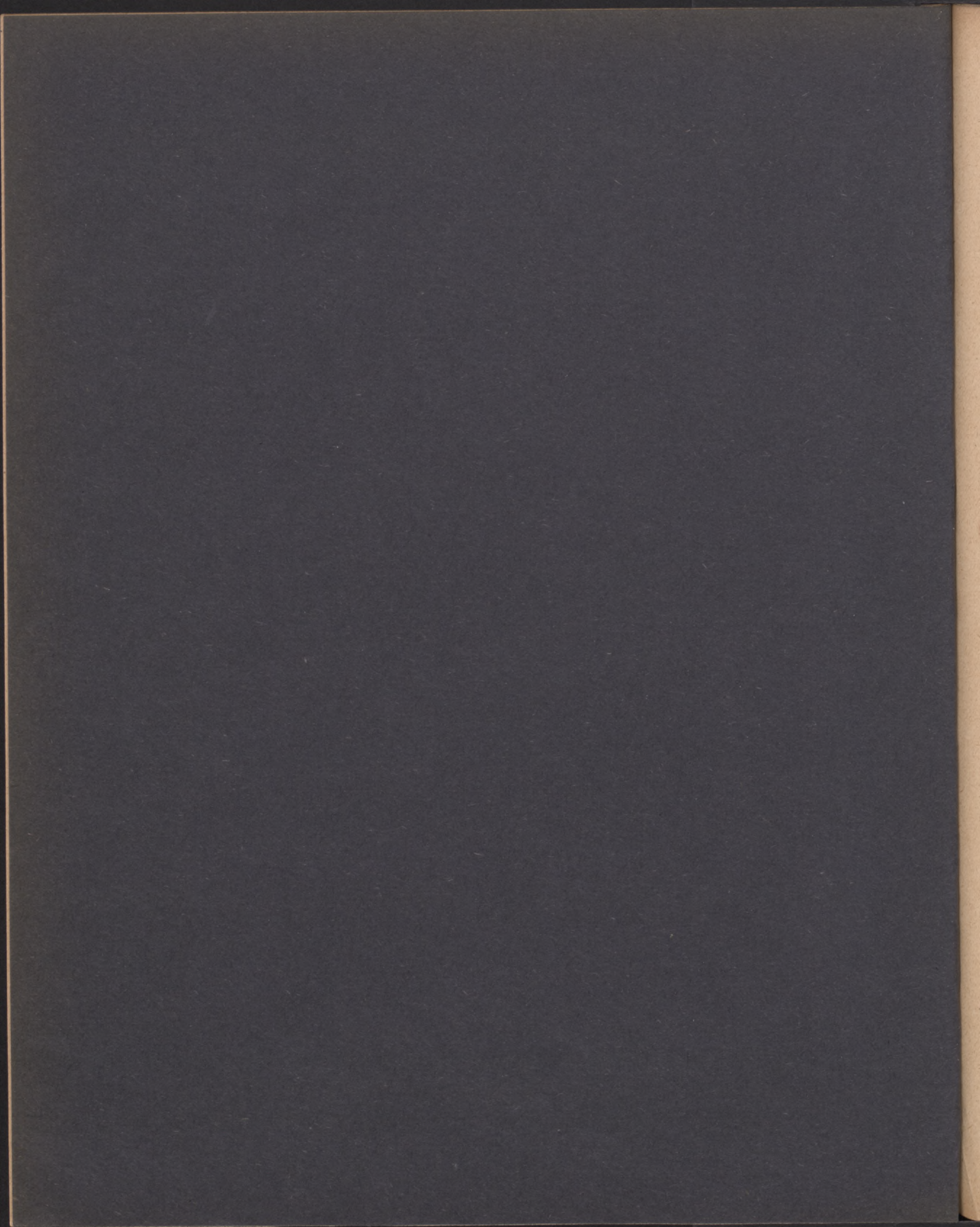
Für die Loiregegend ist besonders bezeichnend das schöne Schloß Le Lude; ein rechteckiger großer Bau mit Hof und Ecktürmen; an seinen Fronten sind überall die schmalen gotischen Fenster durch reizvolle Fenstergruppen von je dreien, an den Rundtürmen sogar vieren übereinander, ersetzt, die hier die starken Vorkragungen der zinnenartigen Krönungen scharf durchbrechen. Die Flächen durch die seit Gaillon beliebt gewordenen großen Medaillons festlich belebt. Gerade hier die Umwandlung der einst so wehrhaften Burg, die sich mit ihrer Zugbrücke hinter tiefen und breiten Gräben abschloß, zum heiter gastlichen Schlosse, das seine feudale Würde doch nicht verlor, besonders anziehend. Niedrige Galerien umziehen jetzt den Bau, wandeln sich zu Brücken und Terrassen, die ihn mit dem weit ausgebreiteten Garten verbinden, — und so ist die geänderte Weltanschauung hier ungemein sprechend und sichtbar. Hier ist ausnahmsweise noch ein Sondergebälk für die Fensterpilaster eingeschoben, abweichend von den Gepflogenheiten an der Loire (Taf. IV). — Jacques de Daillon, der 1525 bei Pavia fiel, hatte den Neubau seit 1520 unternommen.

Noch ist des gewaltigen Schlosses von Valençay zu gedenken, als eines Abschlusses dieser Richtung. Es soll ein Werk sein des tüchtigen, bekannten Architekten Jean Lespine, den wir schon in Angers kennen lernten, für die Familie d'Etampes. Allem Anschein nach war ein riesiger Bau geplant, von schwersten Verhältnissen, gleichmäßigem Detail und offenbar dem Schlusse dieser Zeit angehörig; um 1540. Es scheinen vier Flügel mit gewaltigen Kuppeltürmen an den Ecken um einen mittleren längeren Hof beabsichtigt gewesen zu sein, mit je einem riesigen rechteckigen Pavillon inmitten jeder Langseite. Ausgeführt eine Querseite mit zwei Rundtürmen (Abb. 59) und eine Langseite mit ihrem Eingangspavillon; von letzterer die Hälfte nur im Erdgeschoß. Hier ist alles auf Wucht und Kolossalität gestimmt, bei gewollter Einförmigkeit. Der Einfluß von Chambord ist nicht zu verkennen. An den Flügeln je zwei flache Pilasterordnungen übereinander, die in regelmäßigen Abständen voneinander stehen, die Fenster zwischen sich fassend, so daß man nicht mehr unterscheidet, ob sie zu den Fenstern gehören oder selbständig sind, um so mehr als sie völlig gleichmäßig von unten bis oben durchgekröpft sind. Die Flügel haben über einem hohen Untergeschoß zwei mächtige Stockwerke, die Erker des Dachgeschosses sind nur auf dem Hauptpavillon ausgeführt; dieser und die Ecktürme zählen außerdem ein volles Geschoß und ein stark ausgekragtes Zinnen-Zwischengeschoß

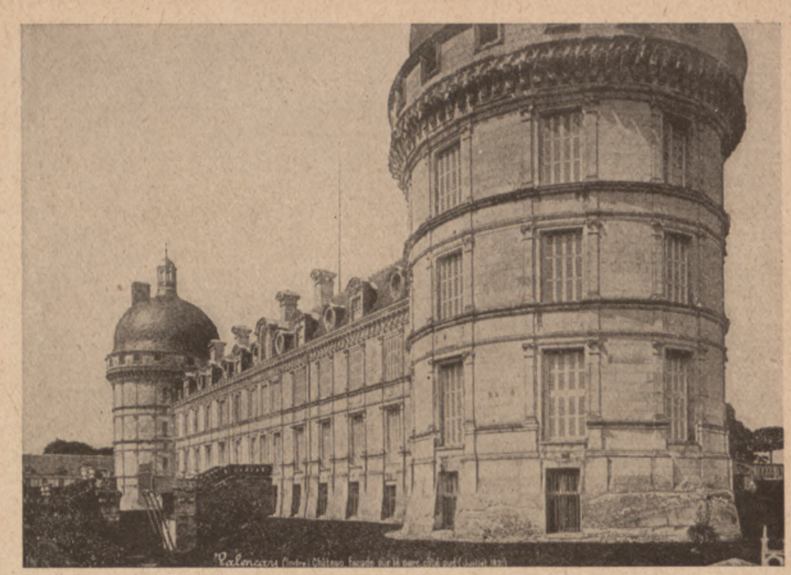


Le Lude, Schloß

Verlag Gilbers, Dresden



mehr. Diese mächtige Auskragung nur an den Türmen, reich verziert mit Muschelfries darüber. Am ältesten Flügel neben dem Torbau als Hauptgesims über dem oberen Pilastersystem ein Muschelfries nach Art von Blois, darüber aber noch ein blinder Balusterfries, wie zu Angers (Hôtel Pincé). Es kreuzen sich hier Touraine und Anjou. Die Kreuzstäbe der Fenster sind leider überall später entfernt, außer am Eingangspavillon. Die Hofseite (Abb. 60) erhebt sich zu echt französischer vornehmster Eleganz; offene Korbbogenhallen sollten zwischen Pilastern im Erdgeschoß überall herumgehen; im Obergeschoß mitten auf den Wandflächen jonische Pilaster, durchgekröpft bis zum prächtigen Hauptgesims mit Muschelbögen und Dockenfries. Die Wandfelder zwischen Fenstern und Pilastern profilgerahmt. Vom Hofe ist nur eine Seite bis zur Ecke ursprünglich, die zweite zwischen den Rundtürmen erst im 18. Jahrhundert ausgeführt. Die Dachluken des viereckigen Turmes scheinen ebenfalls später Zeit anzugehören.



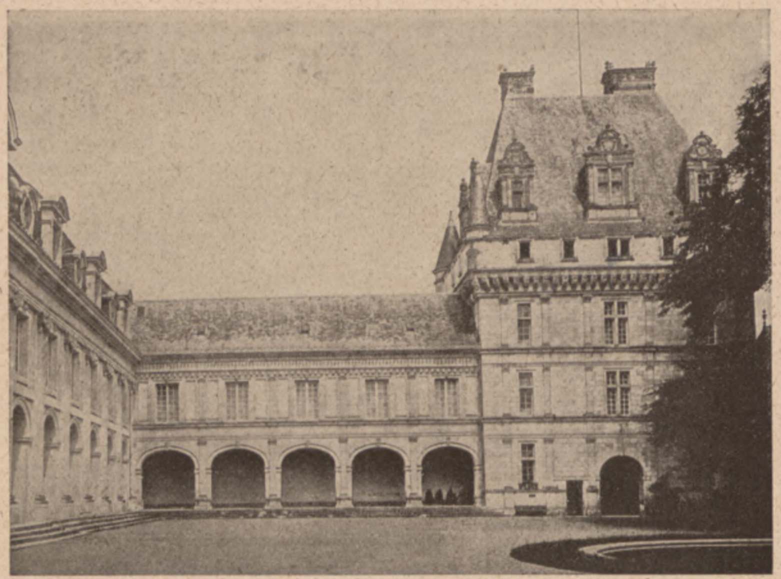
59. Valençay, Schloß

Von den niedrigen Nebengebäuden, die in weitem Umfang das Schloß an der Eingangseite umfassen sollten, ist wenigstens ein langer Flügel vorhanden, durch eine dorische Halbsäulenordnung belebt, mit höherem Portalbogen in der Mitte, alles von vortrefflicher Schulung zeugend.

Dies ausgeführte Bruchstück des gewaltig gedachten Schloßbaues zu Valençay ist hoher Beachtung wert und spricht von dem baulichen Idealismus jener Zeit, der aus diesem wie zahlreichen anderen machtvollen Bauten des hohen Adels begeisterungsvoll hervorbricht. Aber auch ein mächtiges Selbstgefühl ist hier unverkennbar; der Gedanke: „wir sind das erste Volk auf der Welt", der bis zur Gegenwart das französische Volk beherrscht, läßt sich nicht deutlicher aussprechen, als in solchen in sich geschlossenen und stolz selbstzufriedenen Landsitzen der Vornehmen der Nation. Selbst in Italien ist dieser Gedanke in den Bauwerken der Renaissancezeit seltener hervortretend, vielleicht am ehesten im Kaprarolaschloß des Kardinals Farnese, in dem sich zugleich das Selbstgefühl des kirchlichen Würdenträgers äußert.

An der bisher behandelten geschlossenen Gruppe von Bauwerken haben wir in merkwürdiger Weise es verfolgen können, wie die italienische Kunst gewissermaßen nur als schäumende Welle über die nationalfranzösische festgefügte und tiefgegründete, vor allem im Kern und Konstruktion völlig selbständige Bauweise hinüberbrach, um überall hin ihre glitzernden Perlen zu werfen, doch nur um das Altbesessene verjüngt und neu geschmückt in den Frühling der neuen Zeit eintreten zu lassen.

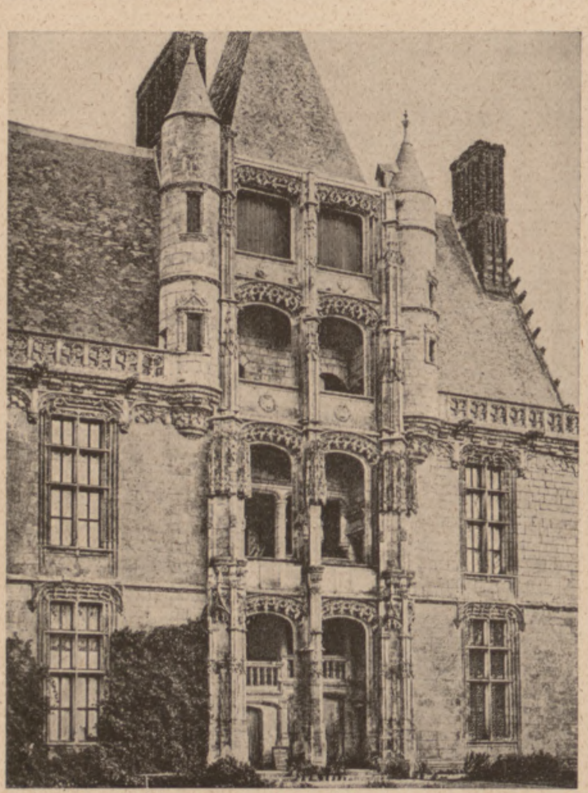
Auch was den eigentlichen Inhalt des Bauens, das allgemein Räumliche anlangt, so blieb man da durchaus beim Ererbten stehen, das ja einerseits des Schönen genug bot, andererseits nach Neuerung kaum Bedürfnis erweckte. Wir haben die ideal gedachte Großräumigkeit der regelmäßigen mittelalterlichen Schloßanlagen gewürdigt, deren in ihrer Art klassische Grundzüge: quadratischer Hof mit vier Türmen an den Ecken, an seiner Rückseite das Hauptgebäude, zwei weitere Wohnflügel zu den Seiten, vorn die Eingangsfront mit einer offenen Halle nach dem Hofe zu und dem oft prunkenden Hauptportal in der Mitte, in ihrer Art



60. Valençay, Schloßhof

als vollkommen zu bezeichnen sind. Auf ihnen beruht die ganze nun folgende glänzende Entwicklung der französischen Schloß-, Palast- und Hôtelbauten mit ihren Ehrenhöfen, wie sie sich in unvergleichlicher Reihe bis zu Werken, wie etwa dem Luxembourg bis Hôtel Soubise in Paris, so herrlich vor uns abrollt.

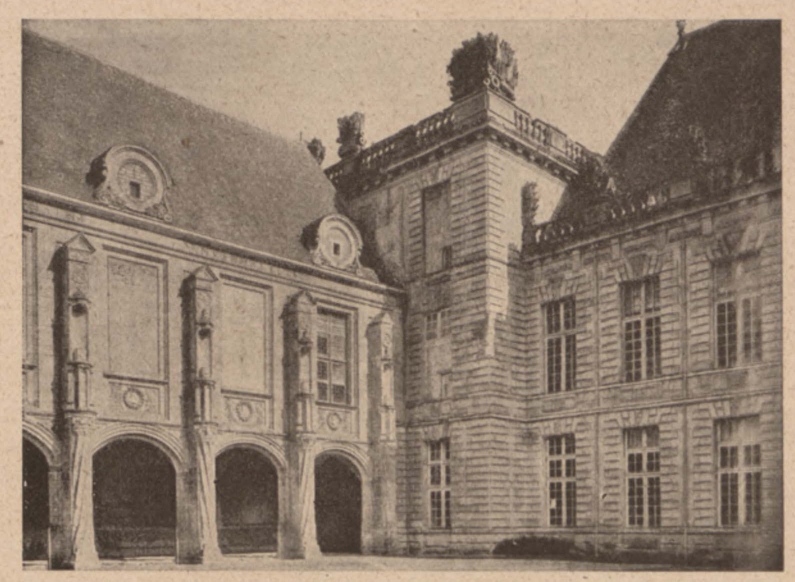
Für die Innenräumlichkeiten selber aber scheint sich das Bedürfnis nach einer Gruppierung und Zusammenfügung mehrerer zu gemeinsamer Wirkung noch nirgends fühlbar gemacht zu haben. Das brachte erst die folgende Zeit langsam und schrittweise. Es blieb dabei, daß die stattlichen auch wohl reicher ausgestatteten einzelnen Räume nach Bedürfnis und Willkür aneinander gereiht wurden. Selbst gewollte Durchblicke von einem zum anderen treten nirgends hervor, noch weniger Raumsteigerungen.



61. Châteaudun, Schloß

Der einzige Innenraum, der zu größerem Maßstabe und größerer Wichtigkeit heranwächst, die Galerie, bleibt ebenfalls überall vereinzelt, nimmt nicht selten einen Flügel für sich in Anspruch. Manchmal (Nancy) über der Halle der Eingangsfront. Bogenhallen nach dem Hofe zu oft gewölbt, schon im Mittelalter nicht seltene Erscheinungen, beschränken sich meist auf das Erdgeschoß, sind also zugleich wirtschaftlich wichtige doch schmale Hoferweiterung; werden sie ausnahmsweise im Obergeschoß wiederholt, so bleiben sie auch da meist flache Gänge zur Verbindung der Zimmer.

Allerdings bewirken sie in diesem Falle atemweitende, künstlerisch bedeutsame Raumöffnung und bringen durch den schwingenden Rhythmus ihrer Bogen die Baumassen in eine sonst ungewohnte Bewegung. Doch wieder anders als in Italien; der ununterbrochen fortlaufende Schwung der Hofhallen ist hier nirgends vorhanden, turmartige Bauteile, Treppen, Pavillons und ähnliches unterbrechen

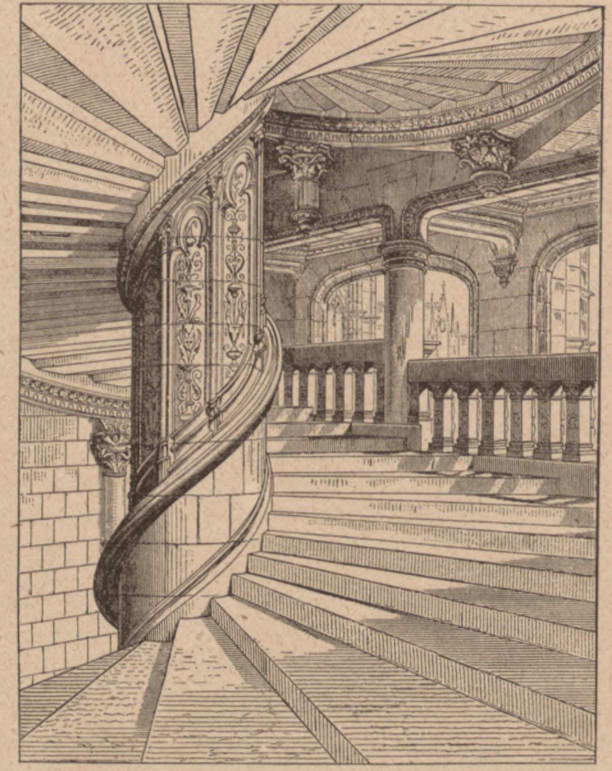


62. Oiron, Schloßhof

und fassen ein, die Vertikale scharf betonend (Haus Franz I zu Orleans, Hôtel d'Alluye zu Blois). Die Bogenzahl ist meist gering, etwa drei bis fünf. Ringsumlaufende Hofhallen fehlen — mit Ausnahme von Larochefoucault — in Frankreich völlig.

Die Vertikale pflegt sich auch an den Arkaden meist noch besonders auszusprechen: Die Bögen stoßen zwischen die senkrecht durchgeführten Pfeiler, Pilaster oder Säulen; der bogentragende Halbpfeiler verschwindet dahinter, wird durch Konsolen ersetzt (Dampierre) oder fehlt ganz; die Vertikale wird dann bis obenhin durchgekröpft und so betont.

Dies ist eine besondere Eigentümlichkeit französischer Bogenbildung, die wir im Hof des Hôtels d'Alluye in Blois (Obergeschoß) zuerst deutlich durchgebildet finden, die sich aber durch das gesamte 16. Jahrhundert verfolgen läßt. So schon im Hofe von Schloß Chaumont (Loire), von Schloß la Bastie d'Urfé (Abb. bei Petit, Châteaux de la vallée de la Loire) an der Bogenhalle des Erdgeschosses; stärker am Hause Franz I in Moret (jetzt Paris), dreibogig (Abb. 76), und am Palais Bourbon zu Moulins.



63. Châteaudun, Schloßtreppe (Lübke)

Die Außenarchitektur im Loiregebiet haben wir als ebenfalls in der Hauptsache am Herkömmlichen festhaltend erkannt; das Neue prallt wirkungslos ab. Die Fenstergestaltung der spätesten Gotik mit festem Rahmen von einfassender Architektur, die von Gesims zu Gesims reichten, diese stützend oder sozusagen auseinander spreizend, gibt den Ausgang für die neue allgemein verbreitete Gliederung der Geschoßwände nach außen. Jedes Fenster mit Kreuz erhält eine Einfassung von Pilastern und ist so stark genug, die Gesimse zu tragen. Die Wand wird ausfüllende Fläche, nicht tragender Körper.

Erst im Fortschritt der Entwicklung lösen sich die Pilaster langsam von der engen Verbindung mit den Fenstern und treten in gleiche Abstände voneinander, bilden dann so für das Auge selbständige



64. Nancy, Schloßeingang

Zwischenstützen der Gesimse. Doch bleibt der letzte Schritt immer noch zu tun, daß die tragende Ordnung sich der Beziehung zum Fenster ganz frei machen und auf die Mitte der Wandfläche zwischen den Fenstern treten will. Diesen Schritt macht die obere Hofarchitektur gegenüber der der Außenfronten zu Valençay. Damit hat der Italiener und seine Säulenordnung zu siegen begonnen.

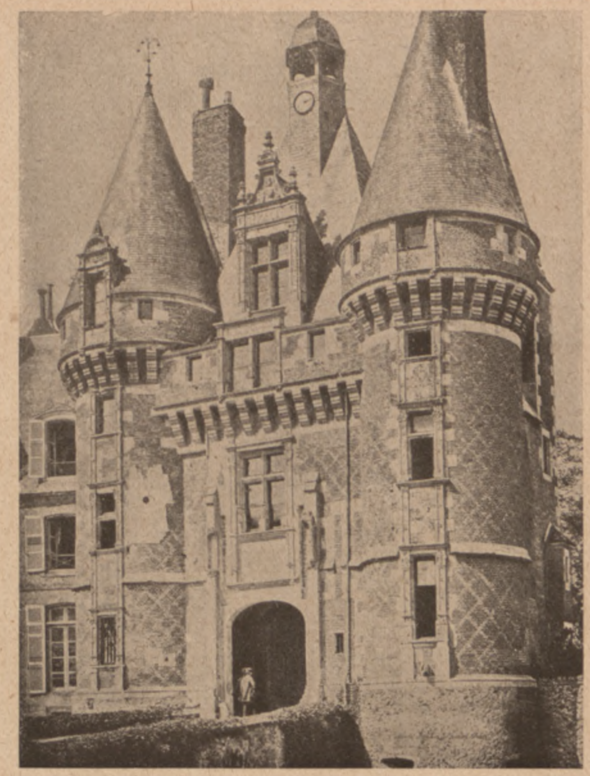
Haben wir bisher überall die ausstrahlende Wirkung der ersten Renaissancebewegung an der Loire gesehen, verursacht in der Hauptsache durch die große Vorliebe der Könige seit Ludwig XI für diese Gegend, befördert durch die ganz besondere anlockende Bildungsfähigkeit des Steinmaterials, die unter Beihilfe der eingewanderten Italiener in diesem Gebiete die Entstehung einer ungemein elastischen Bildhauer- und Architektengruppe neuen Stiles begünstigte, wurde dem Gebiete dieses Ausbreitungsherdes der neuen Kunst durch den ergänzenden und nahestehenden zu Rouen-Gaillon helfend von der Nordwestflanke her zugearbeitet, so fand der neue Geschmack andererseits überall an alten und neuen Schlössern des Adels ein bedeutendes Feld selbständigerer Betätigung, die nicht von jenen beiden Brennpunkten ausging.

Besonders bezeichnend ist da am Schlosse zu Oiron der eigenartige Flügelbau links (der übrige schwere gequaderte Bau gehört ins 17. Jahrhundert) durch seine interessante architektonische Bildung: eine korbbogige Halle mit gewundenen gotischen strebepfeilertragenden Halbsäulen davor aus den Jahren 1516—19. Dieser Flügel wurde erst 1542 ganz vollendet, oben teilweise eine Fortbildung in jüngeren, höchst eleganten Formen von höchster Feinheit aufweisend. In den Verhältnissen ist er mit seinen hohen Fenstern mit doppeltem Kreuz und den mit Nische und Baldachin geschmückten oberen Strebepfeilern stolz, doch flüssig, von vornehmer Pracht, wie von echt französischer Anmut in der Ausgestaltung des oberen Teiles in neuen Formen. Der Aufbau der Architektur fußt demgegenüber noch gänzlich im frühen Mittelalter und hat weder mit Italien noch mit der Loireschule etwas gemein, höchstens die Kranzmedaillons mit Kaiserköpfen, die auch an Gaillon anklingen (Abb. 62).

Eigenartig kraftvoll finden wir das am Schlosse zu Châteaudun hervortretend, das doch dem Orléannais nahe genug lag. Hier baut die neue Kunst durchaus noch auf französischen herkömmlichen Fundamenten auf, durchwirkt sie nur mit neuen Ideen und Formelementen. Das alte gotische Schloß erfuhr 1524—33 einen nicht ganz vollendeten Umbau, der die wahrhaft hochmütige Außenerscheinung wenig änderte, die Hofseiten aber ziemlich vollständig erneuerte. Die zwei sehr hohen Geschosse des Südflügels sind dafür der wichtigste Teil. Das linke Treppenhaus in der Ecke ist noch ganz herkömmlich gotisch, auch das Portal in der Mitte, doch beides von höchster Eleganz. Das zweite Treppenhaus rechts aber muß man als im Gefühl der jugendlichsten Renaissance zugehörig bezeichnen. Diesen stolzen Treppenbau darf man, was Pracht und Eigenart anlangt, wohl neben den von Blois stellen; er erscheint als schwach vortretender viereckiger Turm, in einer viergeschossigen Doppelbogenhalle nach dem Hofe sich öffnend, über Dach von zwei Rundtürmchen eingefaßt. Die Bögen haben Korbbogenform mit Zackenkante, auch der Aufbau der einfassenden Strebepfeiler, wie ihre Gliederung ist noch leidenschaftlich spätgotisch. Diese Formgebung wird erst vom Dachgesims an, an den Türmchen und im Innern der Treppe durch die der Renaissance verdrängt. Trotzdem ist der Grundzug des gesamten Werkes, wie auch der glänzenden Fenster-

architektur des ganzen Flügels ein durchaus neuzeitlicher. Ausgesprochener Horizontalismus beherrscht die ganze Front, insbesondere im Konsolen-Hauptgesims mit Galerie sich aussprechend (Abb. 61).

Bedeutsam ist die Gestaltung der inneren Treppe auf quadratischem Grundriß (Abb. 63). Durch starke Abschrägungen gebildete Pendentifs in den Ecken ergeben ein Achteck, dessen Winkel durch Säulen ausgefüllt sind; somit läuft die Treppe rund um den mittleren, prächtig geschmückten Rundpfeiler; die äußere Halle zieht in den Geschoßhöhen, durch Bogen auf Mittelsäule gegen die Treppe zu geöffnet, vor dieser her und bildet ihre Vermittlung zum Hofraum wie zu den Innenräumen.



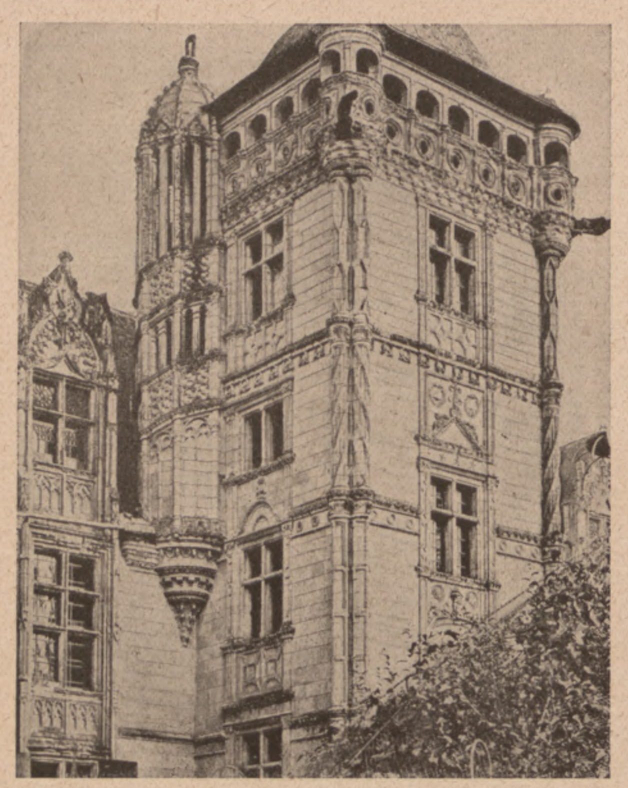
65. St. Agil, Schloßtor

Wir sehen hier zum ersten Male die Treppe durch ihren Vorraum als Verknüpfung der Geschosse tätig, anstatt daß sie, wie bisher, — auch zu Chambord — diese vertikal durchstößt. Daß dies auch bei einer Wendeltreppe ermöglicht wurde, ist ein Beweis der Höhe, auf die die französische Baukunst zu schwingen vermochte, ohne doch den nationalen Boden zu verlassen. Hier haben wir außerdem zum ersten Male, deutlich erkennbar, die Verknüpfung zweier verschiedener Räume, die zusammenwirken und auf den Durchblick des einen zum anderen berechnet sind, zu einer künstlerischen Einheit, als bedeutsamen Fortschritt gegenüber Blois, obwohl die dortige Treppe sonst im Inneren dieselben formalen Hilfsmittel benützt. Also eine frühe Regung künstlerischer Raumbildung.

Das Einzelne hier ist — abgesehen von einigen architektonischen konstruktiven Teilen — durchaus schon in den Formen der neuen Zeit durchgeführt, dabei von höchster Vollendung und von besonderer und eigentümlicher Straffheit und Nervigkeit; ein Charakterzug, den nicht minder das Äußere überall erkennen läßt; noch ein Erbteil mittelalterlich-stolzen Feudalsinnes.

Ganz ähnliche Bauziele, jedoch eher auf das Volkstümliche gestimmt, empfinden wir vor der Front des Herzogspalastes zu Nancy (Abb. 64), an einem zweiten herkömmlichen Bauteile. Hier ist das Prachtportal in der Mitte der langen gotischen Eingangsfront als besonders günstiges Feld für die ersten Renaissanceregungen gewählt.

Die Grundlinien der architektonischen Erfindung sind noch die alten, in Frankreich überall üblichen: ein Einfahrtstor mit Fußgängertür daneben, darüber die Korbbogennische mit dem Reiterbild Herzog Antons (ganz änlich Blois, Bau Ludwigs XII), dann aber zusammengefaßt unter einem prächtigen geschweiften Wimperg von echter Art des letzten Flamboyants, eingerahmt von Fialen, bekrönt mit einem Giebel, an dem sich zuerst die Fialen in Kandelaber, ihre Riesen in Pilaster, die Bogenfelder in Muschelfelder verwandeln, während am unteren Teil nur die Füllungsflächen mit derbem Ornament ganz früher Renaissance-Auffassung gefüllt sind. Gotische Krabben, gotisches Laubwerk noch überall, das Ganze das Werk eines französischen Bildhauers — des Mansuy Gauvin —, der ohne die Ergebnisse seiner alten Schulung irgendwie aufzugeben, sich bereits frühzeitig (1501—12) der neuen Prachtmittel im Dekorativen mit Kraft bemächtigte und bediente. Ein freudiges nationales Kunstgefühl springt hier hervor, wie es aus gewissen deutschen



66. Chemazé, Schloßturm

Werken der Frühzeit ganz ähnlich spricht. Wir sehen hier die neue Kunst stärker ins Volk selbst dringen, das seiner bisherigen Kunstsprache im wesentlichen noch treu bleibt.

Haben wir den Torbau mit seinen zwei verschieden großen Eingängen an Loire, wie an Marne und Mosel, verbreitet gefunden, und gilt er überall als der Teil des Schlosses, dem man besonderen feierlich-festlichen Zweck zuwies, für den ersten vornehmen Empfang des Gastes, häufig mit der Gestalt des Erbauers in der Nische über dem Eingang, so ist dieser Teil auch da künstlerisch bedeutsam durchgebildet, wo er noch halb oder ganz fortifikatorisch wirkt, mit der dazugehörigen Zugbrücke.

Das schöne triumphbogenähnliche Außentor zu Nantouillet (Sauvageot, Châteaux, III) hat seine zwei Eingänge zwischen drei kräftigen, reichen Rahmenpilastern; im Oberstock darüber Figurenbaldachin zwischen den Kettenschlitzen. Anmutigste Durchbildung, um 1525. — Noch wirksamere Anlage am Schloß von St. Agil, aus dem gotischen Torbau zwischen Rundtürmen und in Verbindung mit dem alten Donjon 1520 in früher Renaissanceweise mit Pilasterfenstern und gesimsdurchbrechenden Lukarnen umgebaut, dazu Baldachinnischen an den Strebepfeilern (Abb. 65). Die Flächen gemusterter Backstein.

Französisches Wesen spiegelte sich, wie schon bemerkt, mit Vorliebe in der glänzenden Ausgestaltung der Wendeltreppenhäuser, jedoch nicht nur ganz im Innern, wie im Chambord, oder halb nach außen tretend, wie zu Châteaudun und Blois, sondern auch in selbständig vortretenden Treppentürmen: schon erwähnt der Turm Ludwigs XII zu Blois, der am Hôtel Anjou zu Angers, von ganz besonderer Eigenart jedoch mehrere stattliche Treppentürme nördlich der unteren Loire.

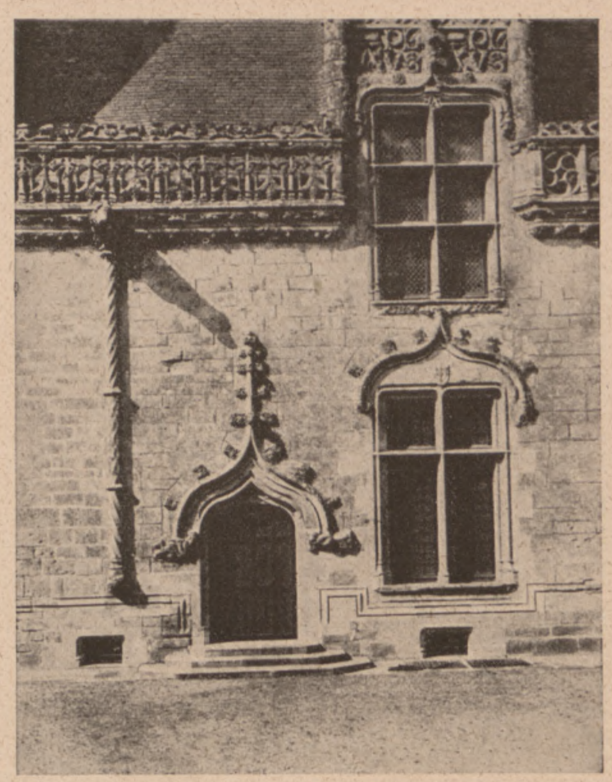
Genannt seien: Schloß zu St. Quen zu Chemazé (Mayenne), erbaut 1493—1514 in noch gotischem Formentum, das sich überall mit Renaissanceinzelheiten bis zum Überschäumen erfüllt (Abb. 66). Die gewundenen Doppelsäulen an den Ecken, der kleine Treppenturm zu den zwei Obergeschossen, der Maßwerkschmuck, die Erscheinung überhaupt, sind mittelalterlich; Fenster, Gesimse, Balustraden, Ornamente überall in neuen Formen, auch die bekrönende offene Bogengalerie mit Ecktürmchen. (Das Turmdach wohl nicht ursprünglich.) Die Treppe ist vom Quadrat durch Abschrägung auf Eckbögen ins Achteck und Rund übergeführt; ihre flachgewölbte Steindecke mit Rippen ruht auf verzierter Mittelsäule.

Noch mehr mittelalterlich im einzelnen der achteckige Turm des Schlosses zu Meillant (Cher) mit gewundenen Rundsäulen der Ecken sehr ähnlich, doch an allen Flächen noch mit Maßwerk überrankt. Oberer Galerieumgang um mittleren Aufsatz. (Ein höchst ähnlicher im einspringenden Winkel des Schlosses zu Aisnay-le-Vieux, während jene reine vorspringende Ecke bildet.) Bedeutsam ist, daß Fra Giocondo der Erbauer der erstgenannten Tour de Lion zu Meillant sein soll. Trotz der entschieden gotischen Formen empfindet man in der Tat durchaus neue Gesinnung in seiner Gesamterscheinung.

Hier ist es nun angebracht, auf einen allgemein beliebten dekorativen Schmuck aufmerksam zu machen, von dem gerade an diesen Bauwerken viel Gebrauch gemacht ist: Namenszüge, Embleme, Devisen, Knoten und ähnliches verschlungen, heraldisch gebildet, als

Flächenfüllung. Schon die Dachgalerie zu Blois fanden wir so mit den Emblemen und dem F Franz I meisterhaft gefüllt.

Bestimmend tritt dieser Schmuck hervor am Schloß zu Josselin (Bretagne). Der frühmittelalterliche lange Bau mit Halbtürmen nach außen erhielt Anfang des 16. Jahrhunderts, als er wieder in den Besitz der Rohan kam, auf der Hofseite eine glänzende neue Front. Zehn Fenstergiebel durchbrechen das Hauptgesims, dessen eigenartigsten Schmuck die sehr hohe durchbrochene Galerie überall zwischen den Lukarnen am Dachanfang bildet; auch letztere von großem Reichtum, mit Rundsäulen oder Fialen an den Ecken. — Der nur erdgeschossige Hauskörper fast ohne Schmuck, außer Fensterbekrönungen und gewundenen Halbsäulen zwischen ihnen, Galerien und Giebelflächen sind aber nun gefüllt mit verschlungenen Emblemen, Tiergestalten, Baum- und Ornamentbildungen und den Buchstaben und Devisen der Rohan. Eine ganz erstaunliche Phantasie offenbart sich da (Abb. 67).



67. Josselin, Schloß (Phot. Stoedtner)

Dieser eigenartige Zierat gehört Frankreich so gut als allein, ist vielleicht keltischer Phantasie zu verdanken. Anklänge nur noch in Spanien an den dort beliebten durchbrochenen Schmuckkanten über den Hauptgesimsen (Salamanka).

Eine andere zögerndere Art des Eingehens auf die neue Zeit macht sich bemerkbar an den jüngeren Teilen der Schlösser zu Fontaine-Henri und Lasson im Departement Calvados: an ersterem (Abb. 70) völliges Bedecken der Flächen zwischen den gotischen Fenstern mit reichster Ornamentik, steigende und horizontale Zierfriese, schwache Pilasterandeutung neben den Fenstern, ausgeprägter Horizontalismus, Medaillons in den leergebliebenen Wandflächen. Vielleicht beeinflußt von dem Flügel des Fra Giocondo zu Gaillon, jedenfalls stark italienisch gefühlt oder gewollt. Beim zweiten Bau ähnliche Freude an ornamentaler Flächenbehandlung, doch stärkere Betonung der Stockwerke und der fenstereinfassenden verkröpften Pilaster, aber sonst rein phantastisch-malerisches Spiel mit allen möglichen Schmuckelementen der neuen Kunst; sogar an einem Vorsprung ein nachgeahmter kirchlicher Strebepfeiler mit Strebebogen, ansteigend bis zum mächtigen bekrönenden Kamin des Brandgiebels; starkes Hauptgesims mit zum Teil doppelter, öfters durchbrochener Brüstungsgalerie vor dem Dache. Die so stark spielenden Einzelheiten, die überall die des später zu besprechenden Chors von S. Peter in dem nahen Caen anklingen lassen, haben berechtigte Veranlassung gegeben, den Schloßbau dem Baumeister jener Kirche, Hektor Sohier zuzuschreiben; ebenso wie das im Charakter ganz nahestehende, auch naheliegende Schloß Chanteloup.

Im Südwesten besitzen wir im Schlosse von Larochefoucault dagegen ein bedeutsames Denkmal des gewollten Fortschrittes, zum Teil anlehnend an die Richtung der Touraine, sonst aber von ganz anderer Art. Die äußeren Fronten folgen im ganzen dem System von Blois und scheinen im Zusammenhang damit zu stehen; auch das Muschel-Bogenfries-Hauptgesims mit Umgang darüber wiederholt sich, die sehr hohen Dächer haben hinter dem Umgang Giebelfenster nach Art von Chambord. Die quadratische Wendeltreppe (Ant. Fontant? 1523) von 108 Stufen, in hohem Turmpavillon, liegt fast inmitten des Südflügels, innen ähnlich angeordnet, wie die zu Chemazé; ihre vier Pilaster-Kreuzfenster übereinander mit abschließendem Dacherker durchbrechen aber das Hauptgesims nicht. Als Schmuck die



68. Larochefoucault, Hofhalle

Anfangsbuchstaben A und F der Bauherren-Namen in den Füllungen der Galeriebrüstung. Alleinstehend ist aber der herrliche Hallenhof (Abb. 69), der erste und letzte seiner Art in Frankreich; ein stolzer Raumgedanke. Nur auf zwei Seiten fertig geworden, sollte er, wie die Ansätze vermuten lassen, den rechteckigen Hof auf allen vier Seiten umziehen. Dreistöckig von 7 und 8 Achsen sind die Bogenhallen, im obersten Gescnoß die doppelte Zahl.

Besonders denkwürdig ist der seltene Versuch, italienische (vielleicht eher spanische) Sitte nach Norden zu pflanzen. Man empfindet in diesem höchst festlichen Hofe, wie sehr ein solcher auch Binnenraum sein soll, ohne Zweifel für mancherlei Veranstaltungen zu dienen bestimmt, nicht nur dazu, Korridore abzugeben. Das oberste Geschoß mit der doppelten Bogenzahl und den Muschel- und Kandelaberkrönungen spricht das reizvoll aus; man denkt sich diese Hallen von schaulustiger Menge besetzt. Man vergesse nicht die Kampf- und Tierspiele jener Zeit, auch Stierkämpfe, die schon damals nach Frankreich gedrungen waren; daß auch theatralische Vorführungen in solchen Höfen vor sich gingen, ist für Italien (Mantua, Kastell) bezeugt.

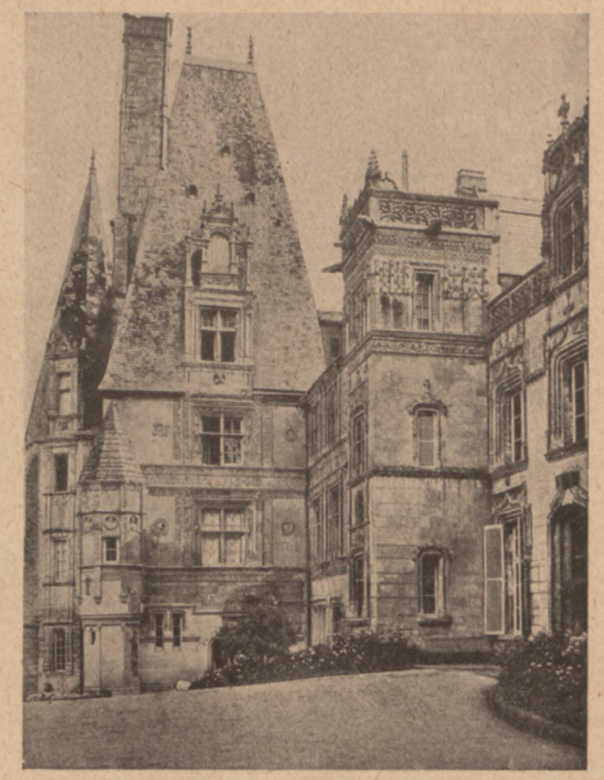
Das Formale ist eigentümlich: jonische Pilaster mit vorgebogenen Schnecken, was auf eindringende Antikestudien schließen läßt, im übrigen eleganteste schärfste Detaillierung bei freier Behandlung, vertiefte Archivolten, eingerahmt, mit Scheiben und Rauten, Rundscheiben in den Bogenzwikkeln; die obersten Bögen ganz flachgedrückte Korbbögen. Die Gänge selbst mit flachbogigen Gurten und hohen Netzrippen überdeckt, darüber Steinplatten; von prachtvoller Wirkung (Abb. 68). — Die Schloßkapelle, durch zwei Geschosse reichend, hat ihren Chor im runden Südturm mit drei tiefen Fensternischen; ein kurzes Schiff daran ergibt also einen rechteckigen Grundriß mit kleeblattförmigem Altarteil. Das schöne Rippengewölbe ruht auf schlanken Halbsäulen. Die Erbauung dieser 2 Flügel offenbar seit 1518, dem Heiratsjahr Franz II von Larochefoucault mit Anna von Polignac; 1533 starb Franz.



69. Larochefoucault, Schloßhof

Der Eindruck des Hofes gibt eine nicht zu unterdrükkende Erinnerung an spanische

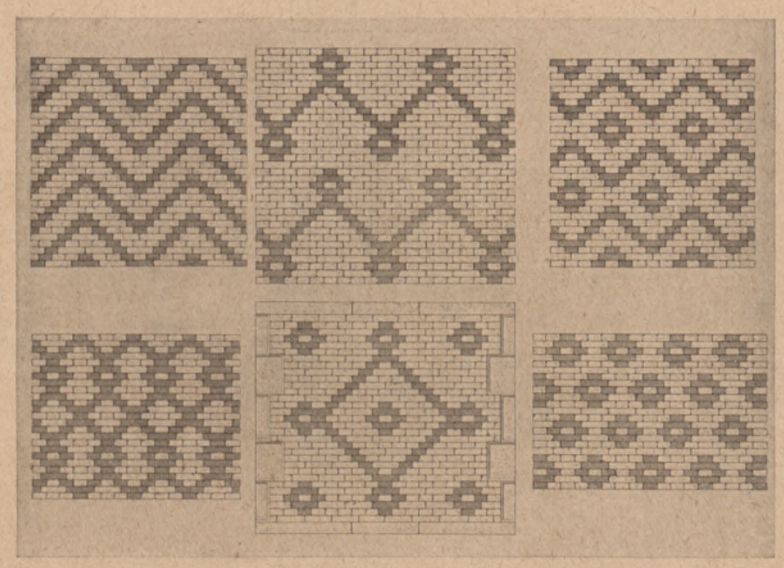
Art; die Feinheit der Profilierungen widerspricht dem nicht, auch nicht die Rundscheiben in den Bogenzwickeln. Am meisten deutet im einzelnen die krönende Zierkante oberhalb des Hauptgesimses auf irgend eine derartige Beziehung, wie der Hallenhof selber, dessen Verwandte wir am ehesten in Salamanka wiederzufinden glauben. Die Halle erinnert in ihren Gewölben und Portalen stark an den zweiten Kreuzgang von Amarante in Nordportugal.



70. Fontaine-Henri, Schloß

Ähnliches Gefühl erregen die meist stark durcheinandergeworfenen Reste des Schlosses von Usson. Auch hier die durchbrochene freie Dachkante, — ein dekorativer Zinnenkranz oberhalb der Fensterbekrönungen am erhaltenen Hallenflügel (Abb. bei Palustre, la Renaissance en France, III), darin reiche Embleme, Wappen, Verschlingungen.

Bei einer Reihe der Bauwerke dieser Frühzeit sehen wir neben dem Haustein Backstein auftreten. Doch wie es scheint, meist als ein Erbstück aus der Gotik und an Umbauten aus dem Mittelalter; überhaupt jedoch lediglich an Flächen, nirgends formgebend, doch, dem gestaltungsfrohen Sinn Frankreichs gemäß meist gemustert, sei es in gekreuzten oder verschlungenen farbigen Linien, im Zickzack (Abb. 71), oder schachbrettartig mit hellem Haustein wechselnd (Abb. 74). Berühmt auf einigen kleinen Landsitzen (manoirs) die bunten Taubenhäuser, rund oder vieleckig, so in Boos (Abb. bei Berty, Renaissance monumentale en France II) und beim Manoir d'Ango in Varengeville (Abb. 72), wo auch Wohnhaus und Ställe ähnliche schillernde Fläche zeigen; am Schlößchen Auffay, würfelförmig mit Rundtürmen an den Ecken und hohem Dach, glatt, aber überall mit Flächenmusterung aus schwarzem und weißem Stein, mit mehrfarbigen Ziegeln gemischt in mannigfachster Art, in Schachbrett, gerade, übereck, ganz wie bei dem opus spicatum und reticulatum der Römer, Fischgräten-



71. Schloß Louen, Backsteinmuster



72. Varengeville, Taubenhaus und Ställe

mauerwerk und dergleichen mehr (Abb. bei Palustre, II). Diese kleinen Bauwerke liegen im Departement der unteren Seine in der Nähe des Meeres und Flanderns; alles aber gehört der Frühzeit an, ebenso wie die Schloßbauten zu Montigny (Eure-et-Loir, Abb. 74) und zu Réaux (Loire) mit den Flächen der oberen Teile in Schachbrett aus Ziegeln und Haustein, an dem Donjon zu Réaux Zickzackmuster aus Backstein. Schon in Blois am Bau Ludwigs XII die Flächen aus Ziegeln, in matten dunkleren Tönen einfach gemustert.

Haben wir früher schon auf die Wahrscheinlichkeit künstlerischer Beziehungen zu dem benachbarten Spanien hingewiesen, so machen sich solche in der Tat an mehreren Bauwerken der Frühzeit erkennbar, übrigens in den verschiedensten Gegenden des Landes zerstreut. Zuerst sei da das Haus Franz I genannt; einst ein kleines Hôtel in dem Dorfe Moret, dessen Front jetzt nach Paris übertragen ist (Abb. 76). Sie bildete die Hauptfront hinter dem Ehrenhof, den zwei niedrige Flügel seitlich einfaßten. Das bekannte Werk zeichnet sich durch Klarheit der Einteilung aus, die man wohl auf venezianische Eindrücke zurückgeführt hat. Kaum mit Recht, wenn man den ursprünglichen unsymmetrischen Zustand in Rechnung zieht (bei Palustre, II), dem die rechte Flanke und die Attika fehlte. Bedauerlich, daß man die alte Grundrißeinteilung nicht kennt; man weiß nur, daß die drei großen Erdgeschoßbögen geschlossene Brüstung besaßen, also einen stattlichen Saal ankündigten. Die oberen Fenster waren nur im Mittelteil offen, gehörten demnach zu kleineren Räumen; das Dreifenster war zu zwei Dritteln blind.



73. Burgos Portal

Nur das Absteigequartier des Königs bei Fontainebleau, war der Bau festlich in seiner Erscheinung, auf Fröhlichkeit gestimmt. Die Straffheit des Aufbaues zeigt die letzte strengste Folgerung, die aus den Grundlagen der Richtung Viarts gezogen werden konnte, gegenüber der zierlichen Ungebundenheit von Beaugency. Spanische Art spricht wohl

am deutlichsten aus der alles bedeckenden Fülle der stark schattenwerfenden unitalienischen Ornamentik, dem Reichtum der Untersichten und der scharfen malerischen Gegensätzlichkeit des reichen Mittelteils gegenüber den in der Hauptsache glatten Nebenflächen, sodann aber aus Einzelheiten, wie vor allem den Kandelabersäulchen vor Rahmenpilastern und dem dahinter verschwindenden abgeschnittenen breiten Bogen. (Genauso in Burgos zu finden (Abb. 79); Kandelaber vor Rahmenpilastern zu Toledo, Salamanka, Sevilla, Granada.)

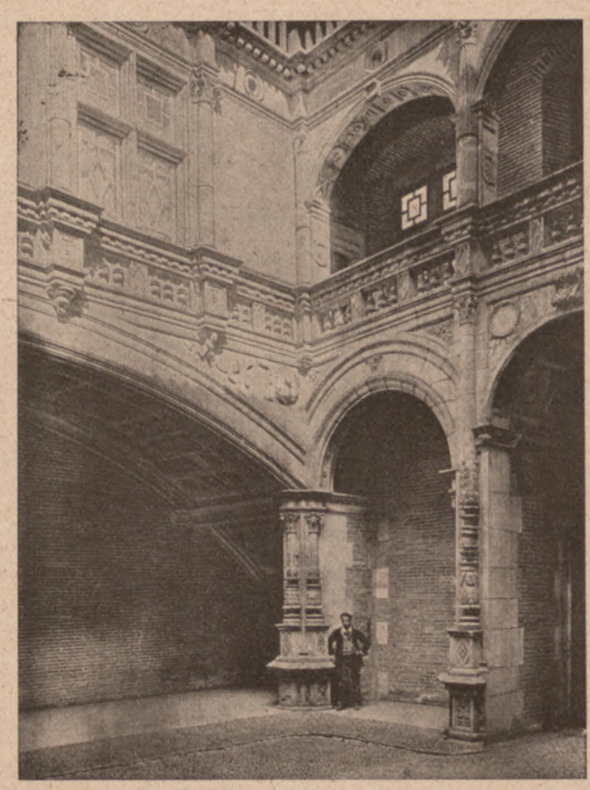


74. Schloß Montigny

Die Beziehungen zu Spanien sind spärliche, seit dem Kampf gegen Karl V fast abgebrochen, also nur vor dessen Zeit zu vermuten. Vielleicht am deutlichsten im Süden in dem nur zur Hälfte erhaltenen Hofe des Hôtel Bernuy zu Toulouse (1530); auch hier die Kandelaber, doch bereits ganz an Stelle von Halbsäulen tretend, tragend, wie dies in Spanien (Salamanka) häufig, auch völlig freistehend (Zaragoza). Der Hof (Abb. 75) ist ganz südlich (man vergleiche den echt französischen des Hôtel d'Alluye zu Blois), offenbar als Aufenthaltsort für Menschen gedacht — daher die mächtige bogenüberdeckte Nische — mindestens als Empfangsraum.

Nach der Straße drei Nischen, deren eine den Eingang, die andere die enge Treppe nach dem oberen Geschosse enthält; darüber dreibogige Halle, über dem etwa 10 m spannenden Bogen daneben ein Korridor mit schönen säulengefaßten Fenstern. Der stehengebliebene Rest eines der formal, zugleich räumlich vollendetsten Werke der Zeit, ungefähr 10 auf 10 m groß und etwa ebenso hoch. — Das Portal der Dalbadekirche dürfte demselben Meister angehören.

Ein dekoratives Werk von größtem Reichtum ist die Galerie des früher erwähnten Hôtels Bourgtheroulde in Rouen von sechs Korbbögen zwischen Pilastern mit hohen Kröpfen darüber, die den Fries teilen. Dieser, wie die Brüstungsstücke unter den Bögen, erfüllt mit historischen Darstellungen von fast unübersehbarer Figurenzahl, die Triumphe Petrarkas und die festliche Begegnung Franz I mit Heinrich VII von England (1520) darstellend. Die



75. Toulouse, Hôtel Bernuy (Gurlitt)

Sockelfüllungen darunter wie die übrigen Flächen mit Ornamenten; die charakteristischen Kandelaber diesmal in den Fensterleibungen stehend (Abb. 77).

Das Hauptgebäude dagegen, etwas älter, zeigt uns einen ähnlichen Reichtum an flächefüllenden Darstellungen, wahrscheinlich Nachbildungen flandrischer Teppiche, zwischen dem noch rein gotischen architektonischen Gerüst, nur weniges Renaissanceornament an Rahmenpfeilern der zwei prächtigen Dacherker. Man sieht hier das langsame Eindringen des neuen Geschmackes, der am Galeriebau wohl durch Eindrücke spanischen Überreichtums zu einem in seiner Art einzigen Schmuckwerk getrieben sein mag. Der Grundriß, im Innern entstellt, beruht auf der alten Vorhofanordnung, in dessen Hintergrund das höhere Wohngebäude sich erhebt.

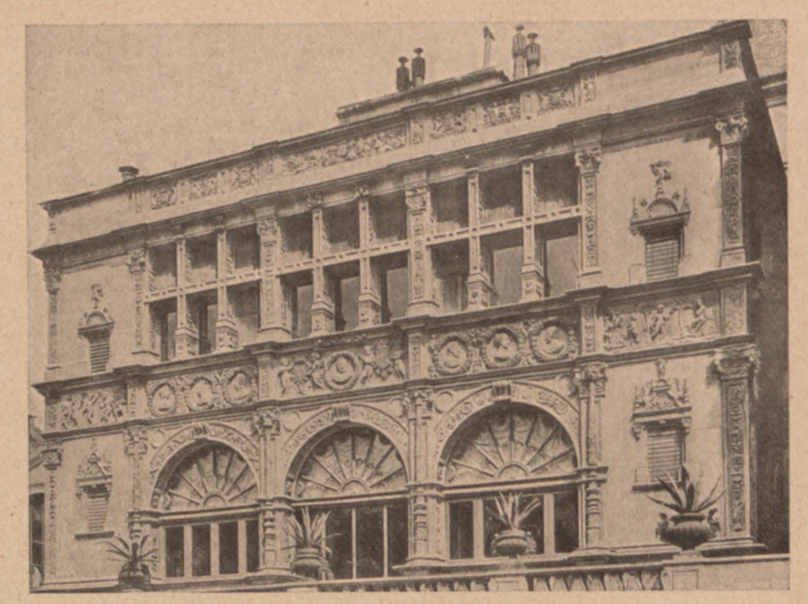
Vorgeschrittener als der Hauptflügel hier, obwohl im Charakter nahe verwandt, mit Ersatz der gotischen Architekturteile durch frühe Renaissancegliederung und der Reliefs durch reich sich verbreitende Ornamente, das reizvolle Hôtel Gouy zu Tours.

Alle Ergebnisse der Frühzeit faßt an ihrem Schlusse seit 1530 das Hôtel des Nikolaus le Valois d'Escoville zu Caen zu einer meisterlichen Leistung zusammen. Sein Meister ist ungewiß; Blaise le Prestre wird zwar dafür genannt, doch wird von Palustre die Verfasserschaft dieses alten Gotikers triftig bestritten, wenigstens für die Hofarchitektur. Die Bedeutung des Bauwerks liegt in der Freiheit und Kühnheit, mit der die neugewonnenen Formen gehandhabt werden, dazu der unfehlbaren Sicherheit, mit der sie zu feinst abgewogener Wirkung zusammengeschmolzen sind, wie das sonst und später nur den fähigsten Meistern zu gelingen scheint. Diese, die vollste Herrschaft über die antike Formenwelt sich zu eigen gemacht, sich all ihrer Mittel auch nach strenger Regel zu bedienen gelernt, verbanden damit die Gabe flüssigster Eleganz und vollkommenster Durchbildung; ich denke hier an Lescot und Fr. Mansart; wahrste Träger französischer eigenartigster Begabung und Richtung. Ihnen ist der Meister des Hôtel d'Ecoville zuzurechnen; er unterscheidet sich von ihnen nur durch größere Freiheit und Beweglichkeit.

Schon der Grundriß (Abb. 78) zeigt dies deutlichst in der Meisterschaft des Zusammenbaues der einzelnen Bauteile zu geschlossenem Körper; keineswegs ganz symmetrisch und doch sich überall des gewichtigen Eindruckes einer Art von Symmetrie bedienend. Der quadratische Hof hat mitten im Hintergrunde einen Pavillon, rechts davon die Treppe, unten mit Doppelbogen geöffnet; links kurzen Flügel, ebenfalls über einem Bogen. Die linke Hofseite wird von (erneuerter) schmaler Bogenhalle, darüber Galerie eingenommen, die rechte vom Hauptbau mit dem Saal im Erdgeschoß (ob ursprünglich?). Auf der Eingangsseite führt von außen ungefähr in der Mitte die Durchfahrt in den Hof, dort nun seitlich eintretend. Alle Fronten sind in glücklichster Art so harmonisch-eurhythmisch aufgebaut, daß sie, auch wo die Symmetrie fehlt, einem inneren Gesetz der Auswägung folgend völlig im Gleichgewicht stehen. So hält auf der inneren Eingangsseite dem nach rechts gewichenen Eingang, der durch freistehende Säulen hervorgehoben ist, der höhere eckige Treppenturm in der linken Ecke die Wage. Kann man freilich noch immer nicht von einer gemeinsamen Raumwirkung im Inneren sprechen, so geht doch die Raumverknüpfung des Treppenbaues mit Pavillon links und Saal rechts in ihrer abgewogenen Durchbildung weit über alles Bisherige hinaus. Man vergleiche damit nur die Zufälligkeit der Aneinanderreihung der Räume im Hôtel d'Alluye zu Blois, oder des Hauses der Agnes Sorel in Orléans mit der auch beim ersten Eindruck hervortretenden Einheit und geradezu wohltuenden Harmonie der Grundrißgestaltung hier. Eine Zwischenstufe bildete die jetzt stark entstellte des Hôtel Bourgtheroulde zu Rouen.

Die formale Durchbildung aller Teile ist eine im Sinne der Zeit vollkommene; die Säulenordnungen zwar nicht nach der strengen Regel, doch in den Verhältnissen bewußt

gestaltet. Die untere Ordnung, höher, hat niedriges Gebälk; die obere zartere, ganz vortrefflich über die untere gestellt, hohes Gebälk, weil dieses zugleich als Hauptgesims zudienen bestimmt ist. Überall herrscht der Rahmenpilaster, jene für die Frühzeit in allen Ländern so bezeichnende Form wie überhaupt die feine und weich wirkende Einrahmung der Flächen; wichtigere Abschnitte, besonders Achsen, sind durch frei vorgestellte Säulen herausgehoben. Das Ornamentale von höchster Vollendung, ein Ausklang der Frühzeit an der Loire, an Kapitellen, Auskragungen wie anderen bildhauerischen Bildungen die zu Chambord an Geschmeidigkeit noch übertreffend.



76. Paris, Haus Franz I

Architektonisch hervorragend die Gruppe des hinteren Pavillons mit Treppenhaus (Abb. 79) und dem krönenden Doppeltempel darüber, der den von Chambord an Einheit weit übertrifft. Daneben noch ein zweiter kleinerer, eine Priapherme umschließend; Treppenrampe davor. Meisterlich die Mittelachse des Pavillons hervorgehoben: zwei säulengerahmte Kreuzfenster übereinander, bekrönt durch den reizvollsten und prächtigsten durchbrochenen Dacherker jener Zeit.

Besonders wichtig durch eine außerordentliche Neuerung der rechte Flügel, zweigeschossig mit 6 Kreuzfenstern, da hier die Fensterpfeiler zu Trägern der starken Gliederung gemacht sind, zwischen denen die Fenster ohne jede plastische Rahmung zurücktreten (Abb. 80). Der Aufbau ist meisterhaft. Die „trumeaux“ sind durch vorgestellte Säulenpaare zu Pfeilern vorgezogen; unten Figurennischen, oben heraldische Aufbauten einschließend und mit Dacherkern bekrönt, die also nicht über, sondern zwischen den Fenstern stehen, so eine wechselnde Bewegung in die Richtung der Öffnungen bringend. Demnach stärkster Gegensatz gegenüber der Fassadenschlitzung durch die gesimsdurchbrechenden Fenster übereinander seit der Spätgotik. Die Bewegung der oberen Öffnungen bildet hier eine Zickzacklinie; der Dreieckaufbau auch im ganzen Hofe herrschend, so als Krönung der unteren Figurennischen an der Wappengruppe zwischen den oberen Säulen.

Am nächsten stehend die Gliederung des riesigen Pavillons am Schloß zu Fontaine-Henri mit dem schlanken Dacherker (Abb. 70). Offenbar steht wenigstens unter dem Eindruck des Hofes der prächtige Galeriebau am Schloß von le Rocher (Mayenne), an dem die stark vorgezogenen Fensterpartien ebenfalls bis in das Dach ragen, andere zurücktretende Fenster einschließend; eine Mittelstufe zwischen den Gepflogenheiten zu Caen und an der Loire (abgeb. bei Palustre III, S. 162).

Dem Hôtel Ecoville folgen in den Formen andere städtische Bauten zu Caen; die Hôtels Mondrainville, Than und de la Monnaie. Letzteres erst seit 1545 durch einen Gartensaal erweitert, ähnlich einem italienischen Kasino, doch sichtlich in Nachbildung des Hofpavillons Ecoville. Offene Halle im Erdgeschoß, darüber Saal mit Lukarne auf hohem Dach, an der Ecke tempelgekrönter Treppenanbau; starke Mittelachse.

Künstlerisch mitwirkende Ausstattungsteile unterliegen überall noch mittelalterlicher Auffassung und Sitte. Es ist schon in bezug auf die Wohnräume dargelegt, daß in der ganzen Frühzeit die Decken aus Stein oder Holz (Balken- oder Kassettendecken) ohne Zusammenhang mit den Wänden über den Raum gelegt sind, eine rein mechanische Raumbegrenzung. Die Prachtstücke der Ausstattung, die Kamine, stehen ohne künstlerischen Zusammenhang mit Wand und Decke da, wo sie durch das Bedürfnis gefordert sind. Nur durch farbigen Schmuck an Decken, Wänden und Kaminen ist die zuletzt doch notwendige Einheit in gewissem Sinne hergestellt, — auch unter Zuhilfenahme gewirkter Wandteppiche. Die starke Farbenliebe des Mittelalters wirkt aber hier nach, so daß bei häufig auftretender Buntheit eine Art Stimmung nur durch den überlieferten Farbenrhythmus erzielt wurde.

Immerhin sind die zahllosen Prachtkamine in den Schlössern der Frührenaissance an sich meist wohl abgerundete Meisterarbeiten, an denen sich das Schmuckbedürfnis der Zeit im kleinen auszuleben wußte. Die von Blois sind besonders bekannt (Abb. 81, 82).

III. Kirchliche Bautätigkeit.

In der gleichen Frühzeit macht sich die Einwirkung des neuen Geschmackes auch auf dem Gebiete des Kirchenbaues geltend, wenn freilich überall gewissermaßen nur bruchstückweise; d. h. bei der Vollendung angefangener, dem Um- und Ausbau bestehender Gotteshäuser.

Zuerst bemerkt man das Streben, sich vom Mittelalter loszulösen, zugleich fast am nachdrücklichsten, bei der Aufgabe, die Domtürme zu Tours mit oberen Abschlüssen zu versehen (Abb. 83). Die Front, 1426 begonnen, zeigt in dem Stockwerk oberhalb des Frontgiebels (seit 1492), obwohl noch im Formenkreis der Gotik, starkes Streben nach Flächen und Horizontalen. Die Eckstrebepfeiler, unten kräftig turmförmig vorspringend, legen sich lisenenartig zurück an den viereckigen Baukörper und treten erst wieder oberhalb der kräftigen Balustrade der Plattform frei hervor; um die Vermittelung zum Achteck zu geben. Dieses nun steht ganz frei, von 16 Pilastern geteilt und trägt oberhalb einer weiteren Balustrade die geschuppte Kuppe; diese streckt sich nochmals zur Höhe durch ein zweites aufgesetztes und kuppelabgeschlossenes Achteck. Überall kraftvolles und doch in sich gefestigtes Aufstreben, in Spitzen, Krabben, Fialen aussprießend, doch treten an Stelle der mittelalterlichen jetzt überall noch grobe, doch wirksame Renaissanceformen. Die oberste Laterne hat Rundsäulen an den Ecken und Delphinornamente in den Brüstungen, schon einige Vertrautheit mit der neuen Zeit erweisend, trotz der frühen Zeit. Der Turm wurde 1507 von Martin und Bastien François, Neffen des früher erwähnten Bildhauers Michel Colombe, vollendet. Auch diese gehörten demnach zu jenem Künstlerkreise zu Tours, der den künstlerischen Absichten Ludwigs XII diente. Der letztgenannte Bastien François erbaute 1508—19 auch den reizvollen Kreuzgang von S. Martin mit allen Reizen einer erheblich fortgeschritteneren Formenbildung. Der südliche Turm des Doms schließt sich in der Form ziemlich getreu dem ersten an, ist nur noch etwas straffer in der unteren Kuppelbildung; er wurde erst 1547 vollendet (Meister Pierre Gandier).

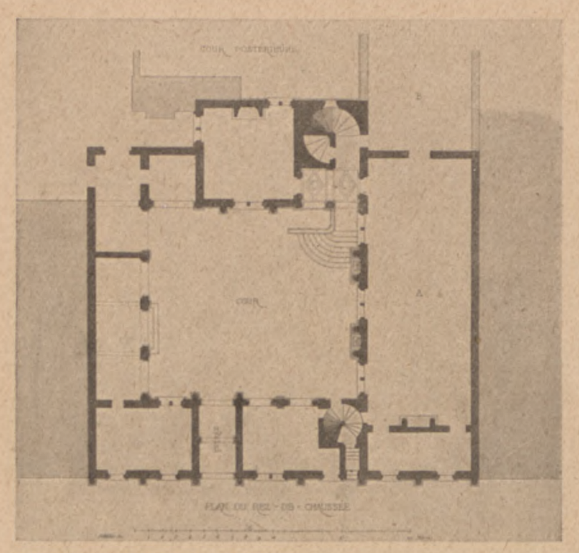
Die beiden schlanken und hohen Türme besitzen einen höchst harmonischen Umriß durchaus neuen Gefühls und sind darin später nicht mehr übertroffen. Der Gedanke ist gleichzeitig auch anderwärts wirksam, selbst in Deutschland, so am Frankfurter Domturm.



77. Rouen. Hôtel Bourgtheroulde

Grundlegende Änderung in der Grundrißanordnung und dem Aufbau fehlt, wie bereits bemerkt, in der ganzen eigentlichen Renaissancezeit im Kirchenbau. Vielmehr wurde gerade hier am meisten das neue Gewand dem üblichen Gerüste nur übergeworfen, und treten an die Stelle der gotischen Formen die des neuen Geschmackes. Aber es ist wie ein Rausch der Freude und Begeisterung, der die jungen Meister erfüllt und fortreißt; sie wühlen mit vollen Händen in dem immer reicher hervorquellenden Schatze und schwelgen in seiner reizvollen Üppigkeit. Die dem französischen Volke eigene Fähigkeit, seinen künstlerischen Leistungen feinsten Geschmack und reizende Anmut zu verleihen, feiert hier herrliche Feste. Es erblüht ein Zaubergarten bisher ungekannter Art.

Das Hauptwerk dieser Jugendkunst bleibt der Chorbau von St. Pierre zu Caen (Abb. 84). Hier handelte es sich um eine Erweiterung des alten Chors durch Verlängerung der Kirche und Erbauung eines Umgangs mit mittlerer Kapelle der hl. Jungfrau. Das Chorhaupt ist noch spätgotisch, doch seine äußere Bekrönung spricht bereits neue Sprache. Der Umgang selber aber, mit fünf einfassenden Kapellen in allen Einzelformen in blühendster Renaissance gebildet; die Fenster rund geschlossen ohne Maßwerk mit reicher Profileinfassung; statt der gotischen Pfeiler Pilaster und übereck gestellte Rahmenstützen, statt der Fialen und Spitzen aller Art Kandelaber und ähnliche Aufbauten, anstatt der Maßwerke Ornamente in Relief oder durchbrochen; alles von glänzendster Überfülle und doch zierlichster vollkommener Durchbildung.



78. Caen, Hôtel Ecoville (Sauvageot)

Die schon unter Ludwig XII bewilligte Chorverlängerung in den Ornefluß hinein wurde seit 1518 oder 1521 durch Hektor Sohier in neuestem Geschmacke fortgeführt und erst gegen 1545 ganz beendet. Reichste Rippengewölbe im Innern erheben sich über Baldachinen (Abb. 8), die den Innenpfeilern als Kapitelle dienen, mit Ornament an den Kanten, und hängenden reichen Schlußsteinen. In den 5 Kapellen legen sich auf durchbrochene hohe Rippenbögen die verzierten Deckenplatten; die herabhängenden Kreuzungen der Rippen sind wie Kronen gebildet. Um das überreiche Gewölbewesen der höheren Mittelkapelle unterzubringen, ist diese als sechseckiger Pavillon herausgehoben und hat noch einen Kranz runder Oberfenster innen und außen, durch einen Sirenenfries von den unteren Fenstern getrennt. Die äußeren Strebepfeilerkrönungen in Kandelabergestalt scheinen von denen der Certosa bei Pavia eingegeben. Die Kapellen sind alle mit flachen Terrassendächern geschlossen. — Die nördliche Apsis der Erlöserkirche zu Caen ist in ganz verwandter Weise gestaltet, ebenso der Chor derjenigen zu Falaise (Abb. 85); beide Werke dürften dem genannten Künstler angehören, auch die westliche Abschlußarchitektur der alten Kirche St. Etienne zu Caen ist nahestehender, doch fortgeschrittenerer Art.

In höchstem Reiz wird dieses neue Gewand über mittelalterliches Gerüst geworfen an der Kirche N. D. des-Marais in La Ferté-Bernard (Maine). Das Gebäude (Abb. 86) ist seit 1450 neu aufgebaut, als Leiter wird später Jean de Beauce genannt, den wir schon aus Chartres als Künstler der schönen Chorschranken kennen, dann bis 1530 Mathurin Grignon und Robert Viet, 1535—55 Mathurin Delaborde. Querschiff, Chor mit Umgang und drei vorgeschobene Kapellen gänzlich gotisch im Grundriß wie Form. Die neue Zeit äußert sich nur in der prächtigen Dachgalerie, die die Buchstaben der Regina Coeli zwischen Ornamentpilastern durchbrochen um den Chor wie um die Nordkapellen herumleitet. Der südliche Umgang hat statt dessen die zierlichste Säulengalerie und dazwischen kleine Bildwerke, Darstellungen der Wochentage, der freien Künste und des Königs mit seinem Hofe, wahrhaft köstliches Zierwerk. Unter der letztgenannten Balustrade um die 3 Fenster vertieft liegt prächtiges Ornament, anstatt des Fenstermaßwerkes aber das merkwürdigste Groteskenwerk in phantastischen Architekturerfindungen, höchst reizvoll. Zuletzt die Gewölbe der Mittel(Rosenkranz)kapelle mit hängenden üppigen Schlußsteinen, durchbrochenen Rippen und dergleichen ganz nach Vorbild von S. Pierre in Caen. Das Triforium auf zarten jonischen Säulchen.

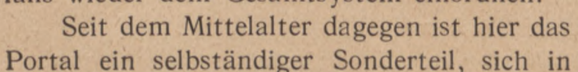
Der Zauber dieses phantasievollen jugendlichen Blütenreichtums und Formenfrühlings, so sehr er eben lediglich auf der Freude an äußerer zierlichster Formenschöpfung beruhen mag, ist außerordentlich groß. Dies bildet ein besonderes Kapitel in der Geschichte des Schönheitstriebes für sich.

Der Versuche, die neue Kunst im Kirchenbau zu betätigen, sind insbesondere an Kirchenfronten noch mancherlei vorhanden. Es sei da auf die große Kapelle zu Tilloloy verwiesen, deren Giebel zwischen zwei Rundtürmen mit zierlichem Portal einen mittelalterlichen Gedanken wiederholt (Abb. bei Palustre und Berty). Vor allem sei Vetheuil genannt, ein wohl abgewogenes doch zierliches Beispiel klaren Renaissancedenkens (Abb. 87). Frischer Aufbau, Teilung der Mittelfront durch zwei Pylonen zu den Seiten des Hauptschiffes, die eine höchst prächtige Portalschöpfung zwischen sich fassen; Doppeltürme mit Baldachinen darüber, drei Balustraden übereinander zwischen den Türmchen, dahinter die Front immer weiter zurückweichend. Oben Rundgiebel zwischen den zwei kleinen Kuppeln der Türme. — Ausgezeichnet steht dieser Mittelteil auf den zwei gerade geschlossenen Flügeln der ruhigen Kirchenfront. —

Der Bau stammt in der Hauptsache aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts; drei Schiffe mit wenig erhöhtem Mittelschiff zwischen Kapellenreihen sehr breit gelagert. Wenn die Fertigstellung der Hauptfront und das Südportal wirklich Jean Grappin angehört, also der Zeit um 1550, so ist in der Hauptsache der Bau doch zwei bis drei Jahrzehnte älter. Hierbei ist aber ein wichtiger künstlerischer Gedanke nachdrücklich hervortretend, der die meisten Kirchenfronten jener Zeit beherrscht: das Portal als selbständiger oder selbstwirkender Bauteil. Die Antike und die italienische Renaissance kannten es in diesem Sinne nicht. Die ganze Front ist dort stets ein zusammengehöriger Organismus, die Eingangsöffnungen bilden eingebundene Stücke des Gesamtgewebes, wie die Fenster; man kann nur zufällig durch sie hindurchgehen. Sollen diese Öffnungen wirklich besonders hervorgehoben werden, so geschieht das durch vorgezogene einfassende Architekturstücke, die sich ebenfalls wieder dem Gesamtsystem einordnen.



79. Caen, Hôtel Ecoville, Hof (Martin)



Seit dem Mittelalter dagegen ist hier das Portal ein selbständiger Sonderteil, sich in die Masse der Mauer tief einsenkend und nach innen zusammenziehend, sozusagen trichterförmig den Eintretenden einsaugend. Es hat die gesonderte Aufgabe des Hereinholens von außen nach innen, nicht, wie an den wenigen italienischen Beispielen, die, von innen nach außen vorzustoßen, prächtig die Macht des Gebäudes nach der Straße vordrängend. So empfinden wir in Vetheuil das gesamte Mittelstück mit den einrahmenden Türmen lediglich als ein verstärktes Portal, das mit dem baulichen und künstlerischen Organismus des Bauwerkes sonst nichts zu schaffen hat.

Um die Tragweite des Gedankens zu vergrößern, wird oft die Fensteröffnung über dem Portal mit in eine umfassende Gesamtkomposition einbezogen, so daß das Ganze nun wie ein prächtiges Bild mitten in der glatten Wand frei steht. Noch ohne Fenster an der Dalbade zu Toulouse und zu Auxon (Aube), mit dem Fenster zu stärkerem Ausdruck zusammengefaßt zu Loudun (Vienne) (Abb. 88), vor allem an S. Symphorien zu Tours (Abb. 89) und zu St. Calais. Lange bleibt die gotische Zweiteilung des Eingangs mit verziertem Mittelpfeiler lebendig; dieser setzt sich öfters durch die ganze Komposition bis zum einschließenden Bogen fort.

Seitenportale erscheinen häufig auf der Südseite der Kirchen zwischen den Strebepfeilern, bisweilen sogar eine ganze Travee einnehmend, doch auch dann als ganz selbständige Komposition (Montrésor, bei Geymüller Fig. 153).

Eigenartig ist das Bestreben, der Anziehungskraft des Portals verstärkte Wirkung zu verleihen, an dem fast überzierlichen Außentor der alten Kirche S. Sernin zu Toulouse zu ersehen (Abb. 90); dieses stellt sich in einiger Entfernung vor den südlichen Haupteingang der romanischen weitgestreckten Riesenkirche, ihn durch kluge optische Maßstabberechnung nochmals glücklichst umrahmend.



80. Caen, Hôtel Ecoville (Martin)

Über die sonstigen Einzel- und Ausstattungsstücke des Inneren der Kirchen noch folgendes:

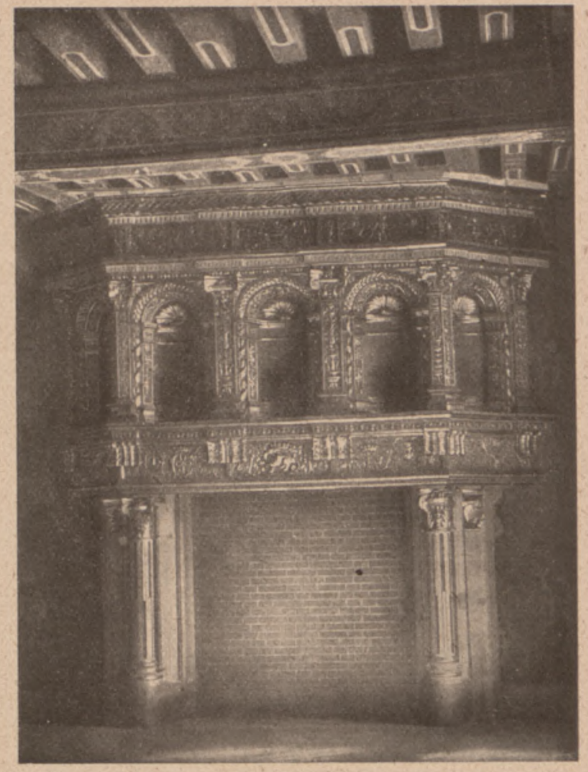
Von rein italienischen Werken der Frühzeit, dem Denkmal der Kinder Karls VIII in Tours (1506), dem des Bischofs James zu Dol (1505—7), dem des Herzogs Franz II zu Nantes, wie König Ludwigs XII zu S. Denis ist schon gesprochen. Alle entstammen sie dem Kreise der Italiener zu Tours, ihre Künstler sind Antonio und Giovanni Giusti, Jeronimo von Fiesole, zum Teil unter Verantwortlichkeit des Michel Colombe; unfranzösisch im Aufbau und im einzelnen. Doch haben sie mancherlei Einfluß geübt, vielleicht am meisten durch ihre reich verzierten Rahmenpilaster, die seitdem fast unentbehrliche Bestandteile der neuen Architektur bilden. Daß die figurengefüllten Nischenreihen des Denkmals zu Nantes altfranzösischer Kunstbesitz waren, kann angenommen werden. Das glänzende Denkmal Ludwigs XII (Abb. 91) hängt aber offenbar durchaus von dem des Galeazzo Visconti in der Karthause zu Pavia ab. Nordisch nur die Knieenden auf dem Denkmal.

Wenig Nachfolge erblühte ihnen. Das alte Wandgrab siegte. Vielleicht ist das am deutlichsten — neben dem schon erwähnten des G. d'Amboise — an dem des Raoul de Lannoy zu Folleville (Abb. 92). Antonio della Porta aus Mailand hat sich am Sarkophag genannt. Über ihm spätgotische Wandnische mit Doppelbogen und Fialen, an den Enden Baldachine. Die Flächen überall, auch in der Tiefe der Nische, mit neuem Ornament bedeckt; eine zarte Madonna im Rosenkranz in der Mitte. Dies alles edel gestaltet, doch von gut französischer Hand; der Italiener hat nur den Sarkophag mit den vier trauernden Genien gemacht. Die Toten, wie überall bei den Italienern, liegend. Das köstliche Werk ist nach Palustres Vermutung vielleicht schon bei Lebzeiten der Dargestellten um 1507 entstanden. Die französischen Künstler liebten es demgegenüber, ihre Toten knieend darzustellen, so am reizvollen Wandgrab Franz de Lannoys mit Gattin in selbiger Kirche, im Charakter nordischer mit sechs Figurennischen, oder am Denkmal Renés II zu Nancy von Mansuy Gauvain (Abb. 94), halb Nische, halb Baldachin; nahe verwandt das von Hugues des Hazards in Blenod-les-Toul, mit sieben Heiligen in Nischen über, zehn unter dem ausgestreckten Toten, zwischen schräggestreiften Pilastern. Durchaus deutsch anklingende Phantastik in der Erfindung, mehr malerisch als architektonisch gefühlt. An Altären liebt man die mittelalterliche Rückwand von reichem Aufbau; Pilasterwand mit drei Nischen, delphingekrönt, zu Auch.

Die Kapellenschranken sind oft reich geschmückt, dabei durchbrochen zum Durchschauen. Die Abteikirche Fécamp bietet davon die reichste Folge (Abb. 93); ebenfalls in Stein die zu Chaourze, 1538; in Holz zu Evreux und Rigny-le-Ferron. Von Chorschranken, das mittlere Chorhaupt fest einschließend, den Chorherren als Rückwand dienend, die feinsten

in Chartres (Abb. 96), des Jean de Beauce (1511—29), fortgesetzt 1532 durch Franz Marchand von Orleans, in köstlicher Mischung des Alten und Neuen, mit reichem Bildwerk.

An Chorgestühlen blüht dieser Frühling wohl am üppigsten zu S. Denis (Abb. 95); auch hier gotische Architektur, alles Füllende aber in ungemeinem Reichtum von Schnitzerei und Einlagen in neuen Formen. Man erinnert sich hier dessen, daß ein Bernardino von Brescia als „menuisier de toutes couleurs“ schon von Karl VIII aus Italien berufen war. Der italienische Holzkünstler dürfte an diesen frühen Werken mitgewirkt haben, wie an den Stühlen der Kapelle zu Gaillon.



81. Schloß Blois, Kamin (Phot. Mieusement)

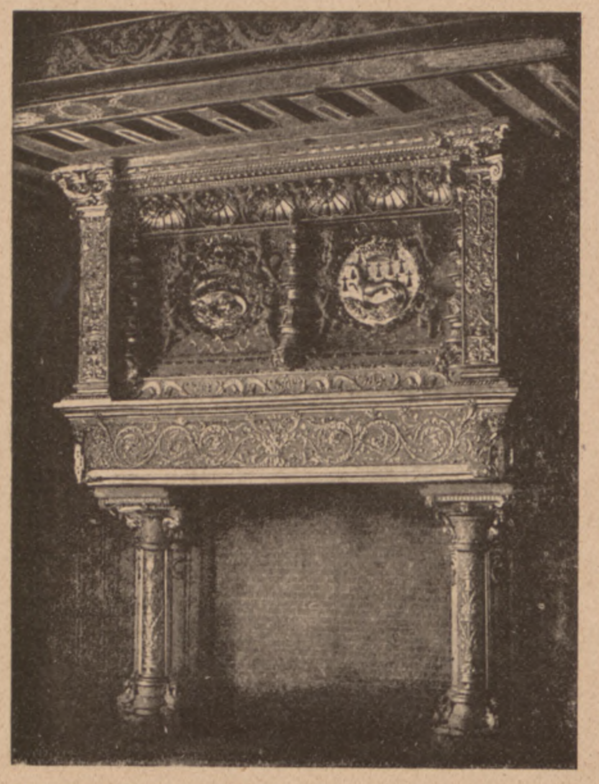
Auch spanische Einwirkung tritt an kirchlichen Ausstattungswerken besonders im Süden nicht selten hervor. Der Lettner der Kathedrale zu Limoges (Abb. 99) dürfte das am deutlichsten erweisen, 1533—35 entstanden; ein Werk feinster Grazie, heute verstümmelt an die Seite gestellt.

Der Zusammenhang ist merkwürdig. Eine Wand mit mittlerem Bogen, auf das reichste mit wunderfeinem architektonisch-bildhauerischem Schmuck von höchster Anmut bedeckt, trägt einen Baldachin vor sich, einst mit innerem Rippengewölbe, der mit fünf Zackenbögen frei nach vorn überhängt, an seiner Decke fünf Hängezapfen tragend. Auf den herabtropfenden Hängekonsolen, auf denen die Bögen zu ruhen scheinen, Statuen unter Baldachintürmchen von ungewöhnlicher Üppigkeit in zartester Arbeit. Die Rückwand hat Vertikalteilung durch vier Kandelaber, auf den Flächen dazwischen je einen dreifachen Baldachin über vier verkröpften Pilastern.

Hier überall, an Baldachinen und Hängezapfen, an Pilastern und Sockeln, Kandelabern und anderen Flächen eine Üppigkeit des zartesten, in dem wundervollen Steinmaterial geradezu geschnitzten Schmuckwerkes, daß man hierin das Werk als in Frankreich so gut als ohnegleichen dastehend bezeichnen muß. Allein an den Chorschranken zu Chartres finden wir ähnliche Feinheit. In Limoges ist nur die Erinnerung an spanische Vorbilder möglich, etwa an die Front von S. Esteban zu Salamanka. Entsprechend an Pracht die krönende Dockengalerie mit Pilastern dazwischen.

Die Ausführung des köstlichen Werkes zeigt verschiedene Hände, offenbar in der Hauptsache französische, daneben unverkennbar aber die des Meisters vom Windfange im Rathaussaale zu Oudenaarde, Pauls van Schelden (1531); im inneren Frankreich ist solche flandrische Mitarbeit sonst kaum zu finden. Die schönen Herkulesarbeiten am Sockel nach H. Aldegrevers Stichen. Das wenige erhaltene freistehende Figürliche, verstümmelt, scheint ebenfalls vlämischer Herkunft. So sehen wir hier verschiedenerlei fremde Einflüsse in das feinste französische Prachtwerk dieser Art hineinfließen.

Die Altarrückwand zu Arques-la-Bataille ist zu nennen; schon am Ende dieser Zeit entstanden, ein dekorativ überreiches Werk, das ebenfalls stark an Spanien gemahnt. Ob dies auch für den einstigen Chorabschluß zu Rodez (Abb. 97) von 1531 gilt, muß dahingestellt bleiben; die durchbrochenen Steinfüllungen seiner zwei Öffnungen scheinen sich im Lande sonst nicht wieder zu finden.



82. Schloß Blois, Kamin (Phot. Mieusement)

IV. Aufstieg und Höhezeit.

Bezeichnet die erste Hälfte der Regierung des Königs Franz I die Zeit der langsamen Loslösung vom Mittelalter, so ist für ihre zweite Hälfte, seit den dreißiger Jahren, das Verschwinden der letzten gotischen Form und die wachsende Herrschaft über die Mittel und das Formentum der Renaissance bezeichnend. Die sichere wissenschaftliche Erkenntnis der antiken Systeme wird mehr und mehr erstrebt und schließlich gewonnen; die Anfänge französischer Architekturtheorie zeigen sich, um gegen das Ende der Regierungszeit des genannten Königs greifbar zu werden; unter seinen Nachfolgern beginnt sie dann denjenigen Einfluß zu entwickeln, der für Frankreichs Architekturauffassung fortan bestimmend bleibt.

Man kann verfolgen, wie das Eindringen der nach Zahlen festgelegten Säulenordnung in die bisherige lediglich nach dem künstlerischen Gefühle gebildete Formengebung schrittweise vor sich geht. Die Kennzeichen der Frührenaissance schwinden. Zu ihnen sind zu rechnen vor allem die Stützformen der gefüllten und leeren Rahmenpilaster, der Kandelaber, der freien Hängekonsolen, die ornamentalen Bildungen, die beim Relief die Hängezapfen ersetzen — culs de lampe —, sodann die Gegenstücke dazu, die kandelaberartigen Spitzen und andere Aufbauten, die an Stelle der mittelalterlichen Fialen und ähnlicher freier Endigungen getreten waren, die durchbrochenen Kanten und Bekrönungen von aufgelöster Form, selbst die Ziergalerien über den Gesimsen in Relief oder offen; heraldisches Zierwerk, Knoten und Buchstabenverschlingungen treten zurück. Das frische quellende Laubwerk macht einem sicherer aber auch schematischer gehandhabten antikisierenden Akanthus Platz; Delphine und Kindergestalten verschwinden. Das Rollwerk erscheint in seinen ersten Vorläufern, verbunden mit linearem Flachornament ohne alle pflanzlichen oder tierischen Einmengungen. Auch die krönenden, durchbrochenen Nischenbaldachine, Lieblingsbildungen der Frühzeit, jene reizend phantastischen Erfindungen, erleiden zuerst Umbildungen, da an die Stelle der frei erfundenen tragenden Teile Säulchen mit Gebälk, Dreiecksgiebel und dergleichen, zunächst in Miniatur und gehäuft, sich drängen; in Bälde sind sie durch die antiken Rundnischen mit Giebel darüber ersetzt. Der Korbbogen verschwindet langsam.

Ganz sichtbar setzt sich das Wissen durch, daß neben den überlieferten Grundlagen, die ein streng gegliedertes Bauhandwerk seinem Nachwuchse einprägte, und der künstlerischen freien und ungehemmten Gestaltungskraft auch noch eine kostbare Wissenschaft sich aufgetan habe, die gelernt werden könne. Und das war die von der Säulenordnung und ihrem Zubehör. Die Freude an der Säule tritt in den Vordergrund. Sodann aber die an der planmäßigen und regelrechten einheitlichen plastischen Gestaltung, beherrscht von der Symmetrie und damit

dem neu sich durcharbeitenden Verständnis für die Bedeutung gesetz- und zahlenmäßiger Verhältnisse.

Endlich beginnt man, auch für die Grundrisse Einheit zu erstreben. Ist allerdings die wirkliche räumliche Zusammenwirkung der Innenräume zum Gesamteindrucke erst einer späteren Zeit vorbehalten, so wird doch ihr künstlerischer Zusammenbau zu einem organischen untrennbaren Ganzen bereits erkennbares Ziel. Einen Anfang davon sahen wir bereits in Chambord. Die deutlichste Loslösung vom Herkömmlichen werden wir jedoch erst gewahr bei ganz freistehenden Bauwerken, wie an dem verschwundenen Schlosse Madrid. Das mittelalterliche Schloß ist hier abgetan, das Gebäude ist in sich nach allen Seiten gleichartig geschlossen und symmetrisch in Beziehung auf Längs- und Querachse gestaltet. Der akademische Grundriß wird als Kunstaufgabe erkannt und so durchzubilden gestrebt.



83. Tours, Kathedrale (Phot. Brinckmann)

Besonders deutlich ist das zu erkennen am Grundrisse eines der Schlösser des Königs Franz, das sich sonst am wenigsten durch formale Schönheiten hervortut: des Schlosses von Villers-Cotterets. Der alte halb zerstörte Bau mit Rundturmumwehrung von rechteckiger Gesamtform erhielt neue Wohnflügel ringsum, dazu an der Vorderseite an Stelle der Eingangswand einen besonders stattlichen zweistöckigen Querbau, so daß das Ganze jetzt ein Rechteck im Verhältnis 2:3 bildete. Davor aber erbaute man einen zweiten größeren Hof derart, daß die Außenfluchten des alten Teiles die Innenfluchten der neuen Flügel ergaben, der zweite Hof aber wieder das Seitenverhältnis von 2:3 empfing. Die Großzügigkeit dieses Grundgedankens spricht für sich und läßt die spätere gewaltige Anlage von Charleval vorausfühlen.

Vielleicht schon seit 1520, nachdrücklicher seit 1532 wurde hier gebaut. Der Unterhof wurde erst zur Zeit Heinrichs II unter Zufügung eines Eckpavillons ganz fertiggestellt. Die hier bis 1550 wirkenden Meister waren Jacques und Guillaume Le Breton, Brüder des Baumeisters Gilles L. B., der zu Fontainebleau baute; nach ihnen Robert Vaultier und Gilles Agasse. Von eigener Wirkung ist der reiche Gewölbeschmuck an Reliefs und Ornament der engen dämmerigen kleineren Treppe zur Kapelle, mehr noch diese selbst, im Obergeschoß des großen Querflügels zwischen beiden Höfen: ein rechteckiger Raum mit drei Doppelfenstern nach vorn, an den Längswänden je vier starke reiche Dreiviertelsäulen, darüber rings ein etwas unruhiger Prachtfries mit des Königs Emblemen; an der einen Querseite die Altarwand mit Nischen zwischen Halbsäulen. Ist auch die Architektur nicht streng gebildet, die ornamentale Plastik sogar unsicher, so zeigt sich doch auch hier die neue Freude an einer durchgeführten Säulenstellung.

Die Räume (im Vorhof Dienstwohnungen) sind einfach nach Bedarf aneinander gereiht; doch der große Hof ist von stärkerer geschlossener Wirkung durch die langen Hallen ringsum; gegenüber aber der querliegende Hauptbau mit großem Portal, Säulengliederung des Obergeschosses, Dachreiter.

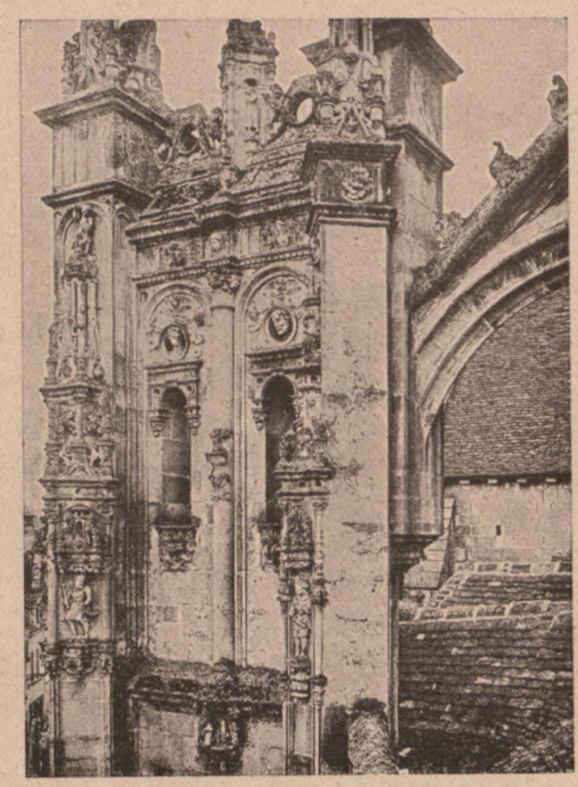


84. Caen, S. Pierre (Verlag Gilbers, Dresden)

Jene besonderen Eigentümlichkeiten und Fähigkeiten der vorgeschrittenen Zeit vereinigten sich am Schloß im Boulogner Wald bei Paris, Madrid genannt, zu klarster Ausprägung. Ein durchsichtiger Grundriß (Abb. 98) von fast völliger Symmetrie nach Längs- und Querachse, ausgezeichnet durch eine höchst bewußte Raumgruppierung, ja Raumsteigerung, erfüllt zum ersten Male höhere Ansprüche und beweist hierin neue baukünstlerische Auffassung, bringt zugleich auch die besondere Aufgabe, die König Franz für seine Jagdschlösser zu stellen pflegte, zu einer in gewissem Sinne klassischen Lösung.

Das Gebäude ist in Grund- wie Aufriß gleich klar gegliedert, am meisten durch seine Dreiteilung. Zwei quadratische je vier Einzelwohnungen enthaltende Baukörper fassen einen etwas kleineren ebenfalls quadratischen mittleren zwischen sich. Dieser umschließt in jedem Geschosse den gemeinschaftlichen Saal, foyer würde man ihn wohl jetzt nennen, der in zwei Stockwerken sich nach vor- und rückwärts in Bogenhallen öffnet. Die seitlichen Körper sind mit quadratischen Türmen an den vier Ecken eingefaßt, zwischen diesen ringsum Lauben, darüber eine umlaufende Terrasse. Die Wohnungen bestehen aus Zimmer und Garderobe. Der Mittelsaal ist also für je acht Wohnungen gemeinsam; an ihn schließt sich auf einer Seite ein kleiner Saal mit Zwischengeschoßraum darüber, letzterer für den König selber bestimmt, von dem aus man den Saal übersehen konnte; im unteren Nebensaal ein Prachtkamin, dahinter verborgen die Treppe zum Zwischenstock. Man sieht: was in Chambord sich noch ganz einfach nebeneinander reiht, ist hier völlig organisch zu einer schönen Ver-

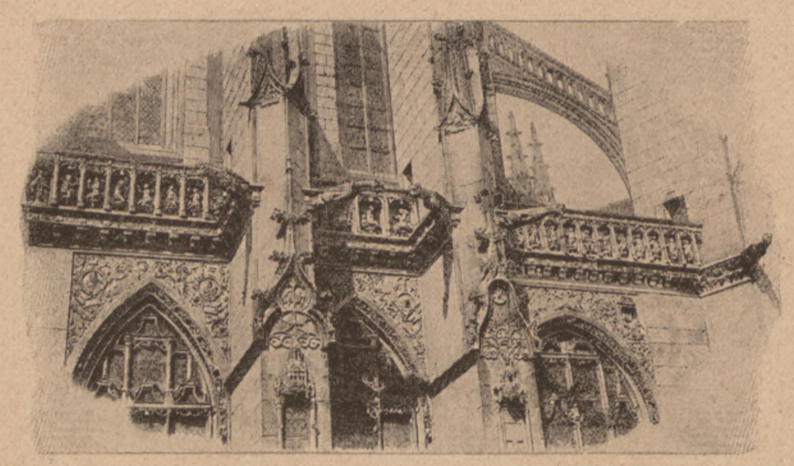
bindung zusammengewirkt für das Jagdheim der höfischen Junggesellen mit starker Geselligkeit. Nach den bei Ducerceau gegebenen Bruchstücken muß der untere Mittelsaal, vielleicht auch der obere, prächtig in der Wirkung gewesen sein. Es scheint, als ob er, auf beiden Längsseiten durch je vier Fenster und Tür aufgelöst, an den Querseiten je eine prächtige Mitteltür und über dem Ganzen eine überreiche Kassettendecke gehabt habe, wovon Darstellungen gegeben sind. Die linke Mitteltür war von zwei Prunkkaminen von ganzer Saalhöhe eingefaßt, das gegenüberliegende doppeltbreite Portal hatte über sich die Säulenloge des Zwischengeschoßraumes, hinter sich aber, fast die Mitte des kleinen Saales einnehmend, einen überüppigen Kamin, der einen Durchgang und die Treppe nach oben deckte.



85. Falaise, Strebepfeiler

So muß dieser Saal einen der festlichsten Anblicke gewährt haben, ohne Zweifel reichfarbig, vielgestaltig und doch einheitlich, mit den Durchblicken in den kleinen Nebensaal und in die beiden Lauben vor den Fenstern vielleicht hier zum ersten Male eine Zusammenwirkung verschiedener Räume bietend. Wenn man, indem man zwischen den Kaminen durch das Portal eintritt, sich ihn erleuchtet vorstellt, den kleinen Obersaal gegenüber noch stärker erhellt, so daß das Licht durch die breite Mitte und die Säulenhalle darüber hindurchbricht, so fühlt man hier um so nachdrücklicher einen klaren Raumwillen zu einem mehrgliedrigen künstlerisch zusammenfassenden Mittelpunkt für die zweimal vier Einzelräume der Flankenbauten; diese, schön ausgestattet, summieren ihre getrennten Mittel im Zentrum.

Die äußere Architektur wird dem Gewollten überall gerecht und steht auf einer bedeutenden Höhe (Abb. 100). Hier ist zuerst volle Herrschaft über das regelrechte Säulen- und Pilasterwerk gewonnen, an dem sich die Künstler sichtlich erfreuen. Aber der französische Charakter überwiegt auch hier immer noch so stark, daß zu schließen ist, daß die Tätigkeit des Girolamo della Robbia, dem die Ausstattung des Äußeren mit farbigen Terrakotten seit 1527 35 Jahre hindurch oblag, sich kaum weiter erstreckt haben dürfte als auf Details, so gern auch manche (Geymüller) ihm den architektonischen Gesamtentwurf zuweisen möchten. Ein von Hallen umgebener Bau solcher Art fehlt in Italien durchaus; die Fensterarchitektur mit einfassenden Pilastern bleibt in der Hauptsache die der Touraine; starker Vertikalismus wirkt in den die Fronten einfassenden und durchschneidenden Türmen, trotz des Italianismus der Gurtgesimse und Friese, die mit den Bogenzwickeln zusammen offenbar das Hauptfeld der Robbia-Tätigkeit sein sollten. Doch auch französische Glasurkunst kam dabei zu Worte; es sind sogar sechs mächtige Limoges-Emailplatten von Pierre Courtoys erhalten, die zum äußeren Flächenschmuck gehörten. Ringsum, wie um Chambord, ein Park, d. h. Wald, kein Garten.



86. La Ferté-Bernard (Raguenet)

Die große Gewandtheit der Grundrißgestaltung ist von jeher aufgefallen. Jede der Einzelwohnungen ist von außen für sich zugänglich, auf je vier kommt ein gemeinsames Treppenhaus; die Türkreuzung vor den Garderoben in den Ecktürmen ist geradezu ausgeklügelt. Nur die drei unteren Stockwerke kommen in Betracht, das ausgebaute Dachgeschoß dürfte dem Gefolge bestimmt gewesen sein, das Untergeschoß enthielt Diensträume (offices).

Der Bau, 1528 begonnen, stand bis 1531 unter der Leitung von Pierre Gadier aus Tours, dann von dessen Landsleuten Gatien und Jean François, und wurde 1560 vollendet. Man erkennt in den beiden Untergeschossen noch den Charakter der Zeit Franz' I, in den oberen bereits den Stil Heinrichs II. Die Stiche des J. A. Ducerceau werden ergänzt durch eine sorgfältige Aufnahme Jean Marots, gegen 1700 entstanden (Abb. 100), die ergibt, daß die Lauben Korbbögen, nicht Rundbögen, zeigten, und die Dacherker am linken Ende auch damals noch nicht ganz vollendet waren. Das steile Dach, über der Mitte Walmdach, über den beiden Endbauten Pyramidendächer, offenbar seinen Anfang ursprünglich in der Gesimshöhe der Türme findend, versinkt jetzt hinter den später höhergeführten Fensteraufbauten des obersten Stockwerkes. Philibert Delorme und zuletzt Primaticcio war die Vollendung des Bauwerks, insbesondere der Abschluß der Innenausstattung anvertraut, die bereits teilweise zu barocken Formen überging (Kamin im kleinen Saal); bezeichnend ist, daß der erstgenannte die Emailkünstler von Limoges, letzterer aber wieder G. della Robbia für die farbig glasierte Dekoration beschäftigte. — Das hervorragende Bauwerk wurde in der Revolutionszeit kurzerhand abgebrochen.

Die Proportionen von Bedeutung: der Grundriß zeigt zwei äußere größere und ein mittleres kleineres Quadrat; die Fassadenflächen zwischen den Türmen am Sockel bis Hauptgesims (der Türme) jedesmal ebenfalls ein Quadrat; die zwei Hallengeschosse haben ein Drittel dieser Längen zur Höhe, ihre Vorderfläche also das Verhältnis von 2 : 3; die (ursprünglichen) $1^1/_2$ Obergeschosse sind wieder von derselben Höhe; also ergibt sich die Gesamthöhe 3 : 3.

Was hier in hoher Vollendung und im großen Maßstabe geleistet war, hat König Franz I in kleineren Verhältnissen noch zweimal verwirklicht: in den Jagdschlössern Challuau (Chalvau) und La Muette, die, ebenfalls beide zerstört, uns bei Ducerceau in Aufnahme erhalten sind.

Challuau bei Fontainebleau, wie Madrid ein Manoir, d. h. frei und allein stehender Wohnbau ohne Hof und Turm, quadratisch mit Eckpavillons, enthielt in diesen in jedem Stock vier kleinere selbständige Wohnungen mit Garderobe, Nebenräumen und besonderen Wendeltreppen, mitten zweimal zweigroße Zimmer und einen Saal mit Nebenraum; lange Korridore in T-Form im Hauptkörper und zwei äußere Laubengänge machten alle Räume unabhängig. Eine sehr hohe Treppe führte von einem nach außen offenen dreiseitigen Perron aus in einem Lauf in das Hauptgeschoß. Über der Treppe die Kapelle, deren Altarraum mit der Eingangshalle vorspringt. Die Grundrißverteilung, nicht völlig klar, ist zum Teil noch tastend und unsicher.

Weit durchgebildeter das von dem gleichen Architekten, Pierre Chambiges dem Älteren, seit 1541, zwei Meilen von S. Germain-en-Laye, tief im Forste geschaffene Waldhaus La Muette. Die Geschicklichkeit der Anordnung der Räume hier ist der am Madridschloß gezeigten ebenbürtig (Abb. 101). Der Bau besteht aus einem quadratischen Mittelkörper, an dessen Ecken ebenfalls quadratische Pavillons so anstoßen, daß die Mauerfluchten durchgehen, so daß zur Verbindung noch vier kurze Diagonalbaukörper eingeschoben werden mußten. Die Ecken enthalten stets einen Wohnraum mit eingebauter Garderobe und Retirade, dazu eine eigene Wendeltreppe. Die Mitte ist der Länge nach zweigeteilt, links der Saal, rechts zwei größere Räume; in der Hauptachse ist nach hinten die Kapelle angebaut, nach vorn das frei vortretende Treppenhaus, zweiläufig mit Mittelgang. Man tritt durch diesen also (die Tür ist schräg geführt) direkt

in den großen Hauptsaal und aus diesem ebenso in die Kapelle. Die drei Räume in der Mitte sind sehr hoch, in drei Geschossen übereinander; die Eckräume aber, noch einmal wagerecht durchgeteilt, also von der halben Höhe und sechsgeschossig, ergaben demnach 24 kleine abgeschlossene Wohnungen. Ob die zwei kleineren Säle auch als Wohnungen — etwa für die Vornehmsten oder für die Geselligkeit — dienten, ist nicht zu erkennen.



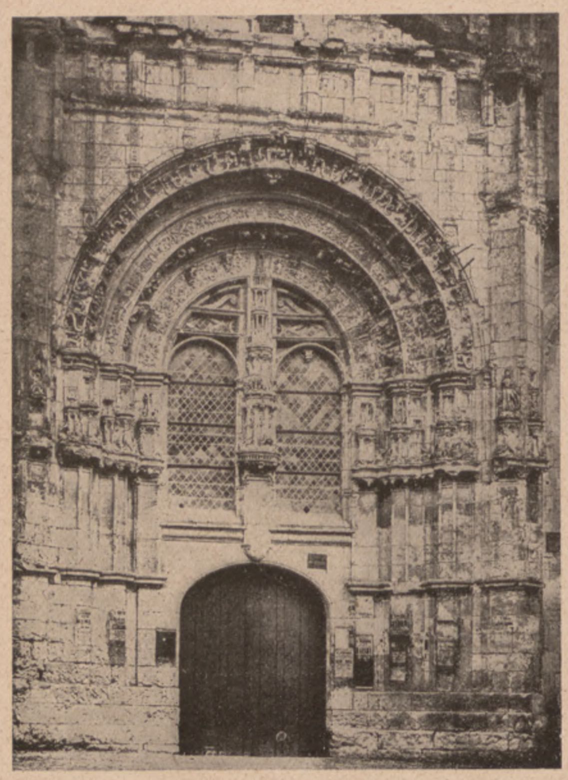
87. Vetheuil, Kirche (Raguenet)

Jedenfalls haben wir hier ein in der Raumverteilung ungemein vorsichtig und geschickt ausgeklügeltes Bauwerk vor uns, auf die eigentümlichen Anforderungen des Königs und seiner Jagdfreunde zugeschnitten, dabei von geradezu akademischer Regelmäßigkeit, eine Musterlösung zu nennen. Aber die Raumwirkung selber muß als kaum befriedigend, nur von den praktischen Bedürfnissen bestimmt, bezeichnet werden. Dabei nirgends eine Raumverbindung, ein Durchblick, alles abgesperrt, in der Fenster- und Türverteilung ungünstig, sogar im großen Saal. Meister Chambiges war ganz offenbar ein handwerklich und praktisch sehr tüchtiger, technisch vortrefflich durchgebildeter und sorgfältigst überlegender, jedoch künstlerisch enger und wenig gestaltungsfähiger Mann, den die jugendliche neue Kunst seiner Zeit kaum berührt hatte.

Die äußere Architektur zeigt schlanke Rundbogenfenster, von mageren Pilastern eingerahmt, darüber regelmäßige durchgeführte Gesimse mit Fries von ebenfalls dürftiger Bildung; in Challuau liegen in den starken Mauern die Fenster mit ihren Steinkreuzen sehr tief und haben Kassetten in den Bögen über sich, das einzige wirksame Motiv des Äußeren. Im übrigen sind die Verhältnisse der beiden Bauten willkürlich und schwach, ihre Massen ungefüg. Die sehr hohe Muette ragte nach Ducerceau trotz erstrebter Einsamkeit mit ihrer Würfelgestalt weit über den Wald hinaus.

Challuau war der wohl zehn Jahre ältere Bau; am 22. März 1541 wurde der Kontrakt über die Erbauung von La Muette mit P. Chambiges abgeschlossen. Es erhielt später durch Phil. Delorme noch ein gewölbtes geschiefertes Holzdach mit bleigedeckter Aussicht-Plattform; das Schloß war damals im Besitze von Madame d'Etampes. Beide Bauwerke rechtfertigten die Erwartung auf Unzerstörbarkeit wenig, waren vielmehr schon zu Ducerceaus Zeit infolge mangelnder Unterhaltung baufällig und wurden zuletzt abgebrochen, La Muette zur Zeit Ludwigs XVI, der andere Bau erst etwa 1840.

Dagegen hatten diese beiden Jagdschlösser eine ganz besondere Eigentümlichkeit, und zwar gemeinsam mit dem noch zu besprechenden Schloß zu S. Germain-en-Laye: sie waren völlig massiv aus Steinen und Ziegeln erbaut und durch gewaltiges Gewölbe abgeschlossen, das eine Terrasse von Kalksteinplatten von schwacher Neigung trug. Eingezogene Balkendecken dienten als Verankerung, die oberste mit mächtigen Eiseneinlagen zur Aufhebung des Seitenschubes, den das abschließende Rippengewölbe ausübte. Das Äußere war in den architektonischen Gliederungen völlig in Backstein ausgeführt, die Flächen dagegen aus Kalkstein (teilweise Putz?); die Durchführung, nach S. Germain zu schließen, von der



88. Loudun, S. Pierre-du-Marché

äußersten Sorgfalt und Genauigkeit, doch im einzelnen trocken, eng und schematisch; Schmuck fehlte gänzlich. Die schmalen Pilaster überall nur toskanisch. Die theoretische Neigung des französischen Wesens, sich aussprechend in dem Streben, die rein konstruktive Leistung in den Vordergrund zu stellen und als das Wesentliche erscheinen zu lassen, tritt hier, völlig zusammenklingend mit den gleichartigen Erscheinungen im Mittelalter, höchst bezeichnend von neuem hervor.

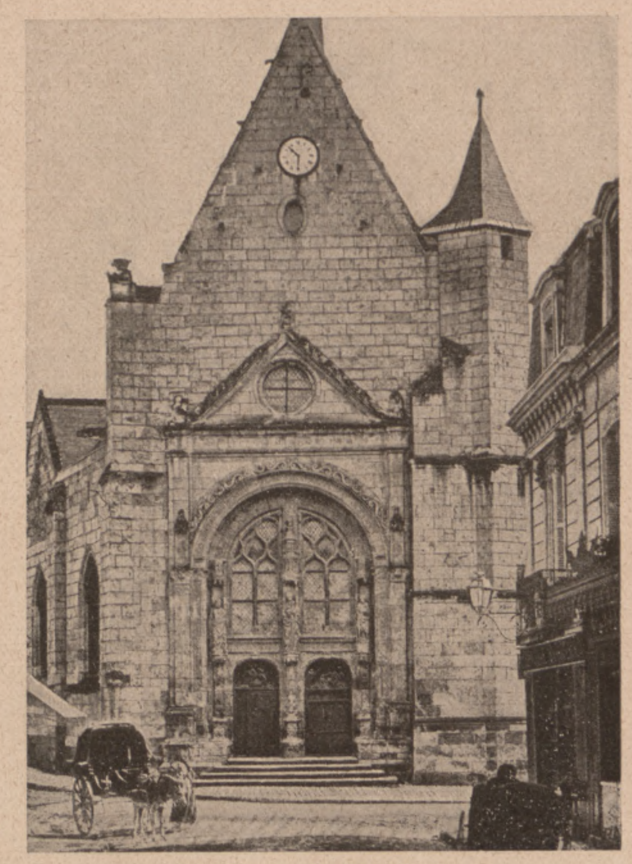
Was konstruktiv hier beabsichtigt war, zeigt nun das dritte Werk desselben Architekten noch unverletzt: S. Germain-en-Laye. Diesmal handelt es sich um einen großen Schloß-Wohnbau, der sich fünf Meilen westlich von Paris auf ansehnlicher Höhe über der Seine beherrschend erhebt.

Auch hier ist ein ganz massiver Bau geschaffen, durch Kreuzgewölbe abgeschlossen und mit Kalksteinplatten in mäßiger Neigung abgedeckt. Die Stockwerke sind durch eingezogene Balkendecken gebildet, in dem obersten am Gewölbanfang liegen schwere Eisenanker. Die Außenmauern sind von gewaltiger Stärke, durch die dichten Fensterreihen aber so zerschlitzt, daß sie nur noch eine Reihe von tiefen Pfeilern bilden, die über dem zweiten und vierten Geschosse, durch kassettierte Bogenreihen verbunden, je eine lange Balustrade tragen. Die Fenster liegen in den so entstandenen tiefen Bogennischen. Die äußeren Fronten sind ganz in Kalksteinquadern, die Fenstereinfassungen und -bekrönungen, wie die Bögen zwischen den Pfeilern in sehr sauber gearbeiteten Ziegeln hergestellt. Im Hof wiederholt sich dies genau, nur daß die gesamte architektonische Gliederung der zwei Obergeschosse nebst Pilastersystemen und Gesimsen — ausgenommen die Deckgesimse — aus Backstein besteht. (Die Flächen sind hier geputzt.) Das gibt einen im Lande ungewohnten farbigen Eindruck.

Ist der Grundriß noch ein völlig herkömmlicher, so ist dagegen das Schloß aus der ganzen Zeit im Lande dasjenige Gebäude, das in seinem Aufbau den energischesten baulichen Willen zeigt. Ducerceau sagt auch: „et y était le dit Sieur Roy en le bastissant si ententif, que l'on ne peut presque dire qu'autre que luy en fust l'architecte." Der feudale Trotz in der wie geharnischten Erscheinung, der Stolz, mit dem das Schloß Gegend und Fluß in die Weite überragt, die kraftvolle Wehrhaftigkeit und unerschütterliche Festigkeit, mit der es seinen Platz behauptet, dabei verbunden mit einer fürstlichen Vornehmheit, machen das Werk zu einem wahrhaft imponierenden Ausdrucke des eigensten königlichen Willens.

Das einmal gewählte gleiche bauliche System umläuft in einer sich an den Ecken steigernden rhythmischen Bewegung gleichförmig, doch nicht ermüdend, den Baukörper, im Hofe geradezu erregt, wie ein heftiger Pulsschlag, und den Beschauer mit erregend (Abb. 102). Ein Sic volo sic jubeo in Stein. Völlige Klarheit des Willens, im Eindruck durchaus gleich-

artig dem in einer römischen Wasserleitung herrschenden, die wie der Pont de Gard oder das gigantische Werk zu Segovia die von Ewigkeit her gegründeten Gebeine der Erdmutter durch mächtigen Menschenwillen zusammenkettet. Es ist die ungewöhnliche politische Persönlichkeit des Königs, die den hier Eintretenden unwiderstehlich erfaßt. Demgegenüber ist in der Hauptfront durch Höherführung der linken Ecke (als Gegengewicht zu dem alten gotischen Eckturm rechts und triumphbogenähnliche Hervorhebung der Mitte (mit der Haupttreppe) eine ganz verschiedenartige Erscheinung erzielt, indem die beiden Untergeschosse — Diensträume — als massive Sockelterrasse vorspringen, heute mit Balustrade (früher mit Dach) abgeschlossen, oberhalb deren die beiden Hauptgeschosse zurückspringend als wahrhaft fürstliche Wohnung wirken.



89. Tours, S. Symphorien

Daß die Einzelform des architektonischen Apparates scharf und hager, überschlank und trocken durchgebildet ist, verstärkt den Eindruck des Ganzen auf das nachdrücklichste. Die rundbogigen Fenster mit pilastergestützten Dreiecksgiebeln sind an sich fast abstoßend mager und dürftig, aber in ihrer Wiederholung so zielbewußt, daß sie gerade so auf das klarste aussprechen, welcher einheitliche Wille in dem Ganzen lebt, da sie den im einzelnen harten Eindruck strengster Sachlichkeit deutlich als das Endziel erkennen lassen. Es ist der letzte große Bau des Mittelalters im Geist seiner Bauhütten, zugleich aber die Folgerung aus dort gefundenen Möglichkeiten: Pfeilerbau mit verbindenden Bogenzügen, wie solcher etwa im Innern der Kathedrale in Albi, im Äußern an der Jakobinerkirche zu Toulouse, oder am Kellereigebäude zu Vauclair bereits gegeben war.

Wie hier das architektonische Detail, obwohl auf den neuen Stil gestimmt, auf das alleräußerste eingeschränkt, sozusagen auf die letzte Formel gebracht ist, fast nur noch linear einfassend und einteilend wirkt, das bringt jenes Streben zur letzten Vollendung. Die Profile beschränken sich auf die wenigsten Einheiten, die überhaupt möglich sind; die Rahmeneinfassungen der Strebepfeiler haben oben eine nur noch rudimentäre Kapitell-Andeutung, „um das Gesicht zu wahren". Es ist der formale Apparat auf lediglich angedeutete Urformen zurückgedrängt, das Knochengerüst des Baukörpers trägt, ja bildet, sozusagen skelettiert, den Baukörper.

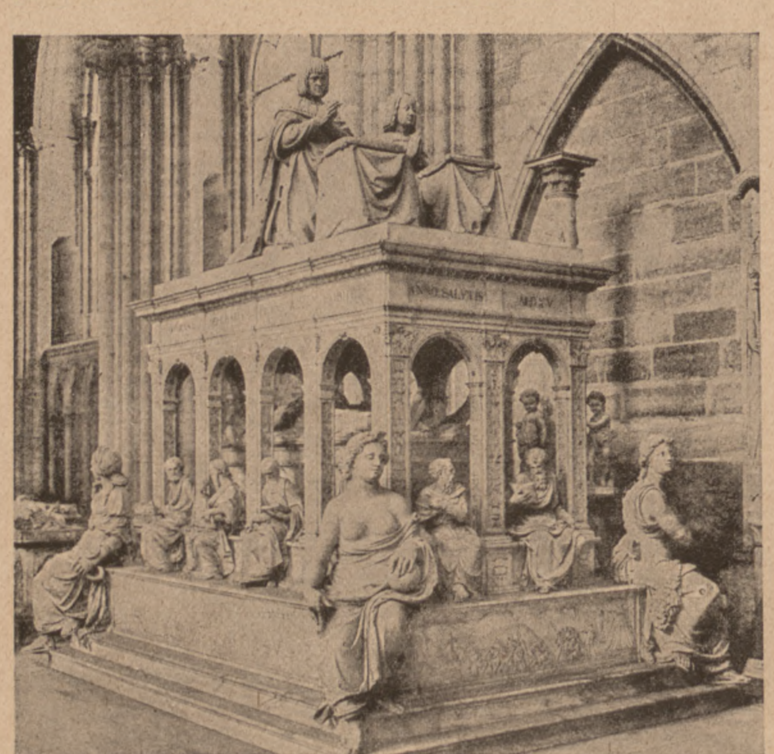
Der mittelalterliche Bau wurde in den Fundamenten gänzlich beibehalten. Die Kapelle Ludwigs des Heiligen und ein Eckturm blieben bestehen. Der fünfeckige Grundriß zeigt außerdem vier Wohnflügel um einen langen unregelmäßigen Hof, umgeben von breitem Graben, der für das Ballspiel diente. Der Grundriß (Abb. 103) ist völlig mittelalterlich geblieben: drei Flügel enthalten einfache aufgereiht größere und kleinere Räume, der Südflügel, der schmalste, Wohnräume, vor denen ein Korridor mit zwei Wendeltreppen



90. Toulouse, S. Sernin (Phot. Stoedtner)

an den Enden herläuft; alle übrigen Flügel sind ohne Gang. In der Nordost-, Nordwest- und Südwest-Ecke große Wendeltreppen. Die geradeläufige Haupttreppe inmitten des (längsten) Nordflügels zwischen zwei Sälen. Der (breiteste) Westflügel enthält in seiner ganzen Breite im Obergeschoß den mächtigen gewölbten Saal, darunter ist er längs durch eine stützende Mittelwand geteilt und ebenfalls gewölbt; der Haupteingang mit Zugbrücke davor in seinem Erdgeschoß.

Schon seit 1514, wo Franz I sich hier in dem gotischen baufälligen Schlosse mit der Königin Claude vermählte, war der Neubau auf den alten Fundamenten beschlossene Sache, doch ging er nur langsam vorwärts, und als P. Chambiges 1544 starb, führte sein Schwager Guillaume Guillain mit dem Maurermeister Jehan Langlois den Bau nach seinen Plänen bis 1548 zum Abschlusse. P. Chambiges selber erscheint erst seit 1539 als mit der Bauleitung betraut. Bezeichnend, daß er aus der Dombauhütte zu Troyes kam, für die er als Berater, schon im Dienste der Stadt Paris stehend, öfters wieder berufen wurde. Sein anderer Schwager, Jean de Soissons, war in Troyes als Dombaumeister Nachfolger des alten Martin Chambiges. Also strenge Familientradition im Stil der mittelalterlichen Steinmetzfamilien.



91. St. Denis, Grabmal Louis XII (Phot. Hessling)

Vielgenannt, ebenfalls in den Kreis des P. Chambiges gehörig, ist das 1871 durch die Kommune in die Luft gesprengte Pariser Rathaus (Abb. 27). König Franz betrieb seine Errichtung, mit der gegen 1533 wirklich Ernst gemacht werden sollte; da es erst gegen 1620 fertig wurde, so kommt für uns höchstens das Äußere und die allgemeine Grundrißanordnung in Frage, wenn wirklich dafür der erste Plan auch bis zuletzt maßgebend gewesen ist. Die Autorschaft des gewöhnlich als Entwerfer des Rathauses bezeichneten Italieners Domenico da Cortona aber verliert bei näherer Betrachtung jede Wahrscheinlichkeit, vielmehr kann nur auf einen Franzosen als maßgebenden Meister geschlossen

werden. Schon die Gruppierung sagt hier dies auf das deutlichste: der längere Mittelbau mit Pavillondach und Dachreiter, flankiert von zwei Eckpavillons, ist ganz und gar französisch. Das Obergeschoß enthält mitten den Saal, in sieben großen Kreuzstabfenstern nach außen kenntlich gemacht; unten sind links und rechts für die Kapelle St. Esprit und die Straße de Martroy sehr große Bogeneingänge, die darüberstehenden Pavillons sind dreistöckig mit je einem Erker an den Enden. Der Gedanke, die beiden öffentlichen Durchgänge als flankierende kraftvolle Endigungen in den Bau einzubeziehen, ist ohne Zweifel der künstlerisch stärkste in der Komposition.



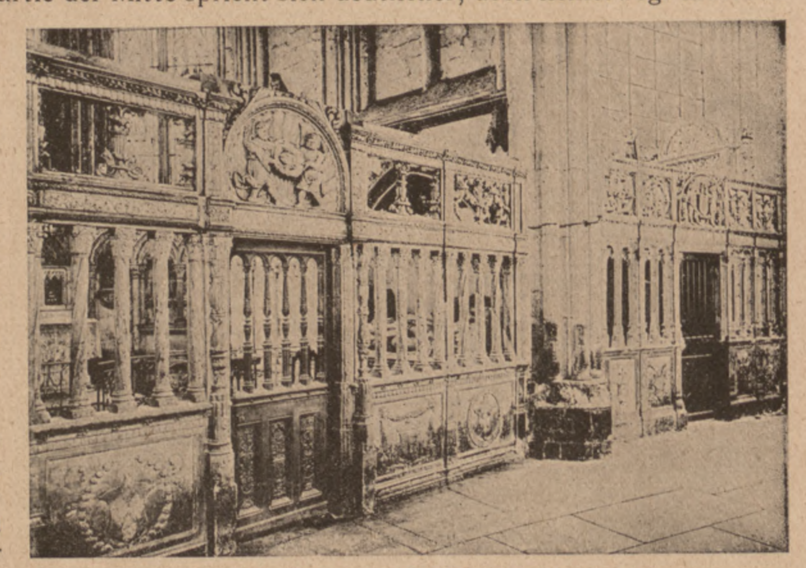
92. Folleville, Grabmal Raoul de Lannoy

Die Erdgeschoßarchitektur der Mitte, Arkaden mit vorgesetzten Säulen und giebelgekrönten Fenstern in ihrer Tiefe, erinnert an S. Germain, ist jedoch lebhafter bewegt; die glatten Pfeilerflächen des Saalgeschosses darüber sind durch spätere Zufügung von Baldachinen auf Konsolen (Nischen mit Pilastern und Giebeln darüber) stark gebrochen. Die Eckpavillons haben Rundbogenfenster und Pilasterarchitektur im Stil der folgenden Zeit, die hohen Dächer wenige Dacherker.

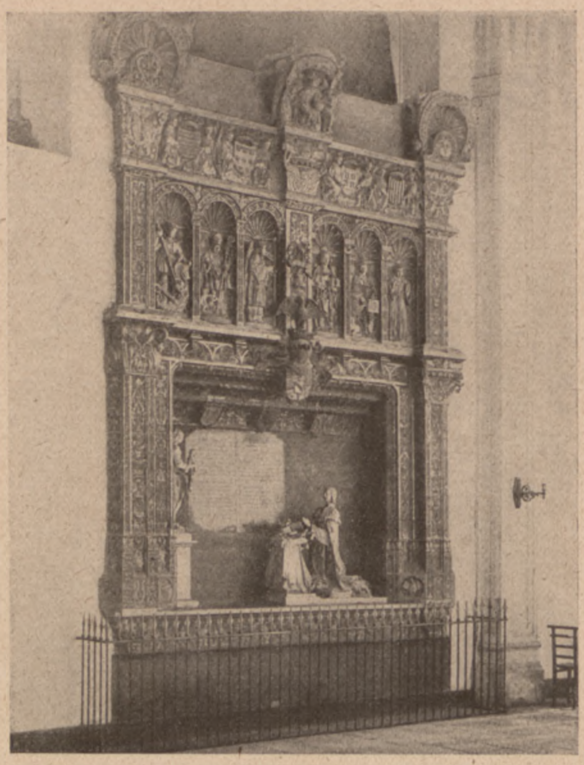
In der gesamten Gliederung spürt man etwas Unsicheres und Tastendes; die architektonische Erfindung ist mit Ausnahme der Gesamtgruppe ohne eigentlichen beherrschenden Grundgedanken, nur die Saalpartie der Mitte spricht sich deutlicher, doch keineswegs kraftvoll aus. Trotzdem ist der Eindruck des ganzen Baues eigenartig.

Auffallend ist es, daß gerade die Mitte des Erdgeschosses durch die Bogenarchitektur mit vorgesetzten Säulen auf das stärkste plastisch hervorgehoben ist; vielleicht eine Erinnerung an die bis dahin in nordfranzösischen Rathäusern so übliche Erdgeschoßlaube.

Der Hof war auf zwei Seiten mit einer Halle — rechts von sechs, an der Rückseite von vier Bögen — eingefaßt, links grenzte das Hospital St. Esprit. Die Architektur dieser zweistöckigen Halle ist ohne beson-



93. Fécamp, Kapellenschranken


94. Nancy, Grabmal Renés II

deren Ausdruck; unten flach gerahmte Pfeiler mit Runden in den Zwickeln, davor jonische Säulen gesetzt, oben ähnliche, etwas stumpfe Bögen mit korinthischen Freisäulen. Alles einzelne völlig unitalienisch. Die drei reichen alten Dacherker, 1539 vollendet, nicht sehr gewandt, lehnen sich bretonischer Art an.

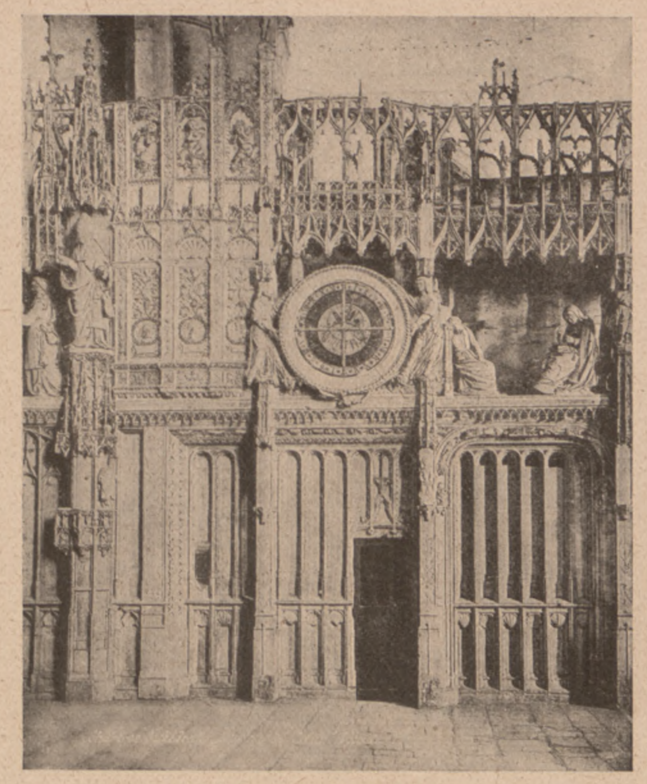
Der Eckpavillon rechts stammt in seinen Obergeschossen aus Heinrichs II Zeit, ausgesprochenermaßen dem Louvrepavillon nachgebildet; die Fensterarchitektur einfach dorther entnommen. 1548 wurde der Bau ziemlich eingestellt. Der ganze Rest des Obergeschosses, erst aus der Zeit Heinrichs IV seit 1601, ist 1609 in der Hauptsache vollendet; damals auch der Hof mit Hallen fertig umbaut und auf seine bekannte Trapezform gebracht, das Hauptportal umgeformt und mit dem Reiterbild Heinrichs gekrönt.

Im Innern von besonderer Schönheit nur die Steinplattendecken der Hallen im Erdgeschoß, in deren anmutigen Feldeinteilungen mit Rosetten und anderen Ornamenten die zierliche Kunst der Frühzeit noch wirksam war. Auch die geradeläufige Treppe im rechten Winkel des Hofes mit ansteigenden schön gebildeten Kassettengewölben stammte aus der Zeit Franz I, ebenso ihr oberer ovaler Vorplatz mit kräftigen Rippengewölben. Der rechte Flügel parallel der Seine und der rückwärtige, nur Geschäftsräume enthaltend, schon 1542 fertig, allerdings in einfachster Gestalt. — Der Thronsaal nach vorn, aus Heinrichs IV Zeit, enthielt einen schönen Kamin.

So bleibt von charakteristischer Architektur des ersten Baues nur das Erdgeschoß der Front und zwei Hofseiten. Die Architektur dieser Teile, ganz unitalienisch, zeigt rein französische frühe Art, ähnlich der der Loiregruppe, doch noch stumpfer und schmuckloser. Der Name Domenicos da Cortona (Boccador) fand sich oberhalb eines Portals, zwischen 15. Juli und 15. September 1533 errichtet, vor der linksstehenden und in den frühesten Rathausumbau einbezogenen Maison des Piliers, die 1580 noch zum Teil bestand. Dieser innerhalb zweier Monate entstandene kleine Bauteil hat mit seiner Inschrift „Domenico Cortonense architectante“ dazu Anlaß gegeben, diesem den Rathausentwurf zuzuschreiben; Palustre macht mit Recht hierauf aufmerksam. Der Meister P. Chambiges, 1536 bis zu seinem Tode als Stadtbaumeister nachgewiesen, war am Rathausbau für 23 Sous täglich tätig, während neben anderen Künstlern P. da Cortona, übrigens stets nur als Tischler, Modelltischer, Zimmermann und Dekorateur charakterisiert, für seine Rathausarbeiten jährlich 250 Livres bekam. Man hatte gesagt, daß „also“ sein Gehalt das


95. S. Denis, Chorgestühl

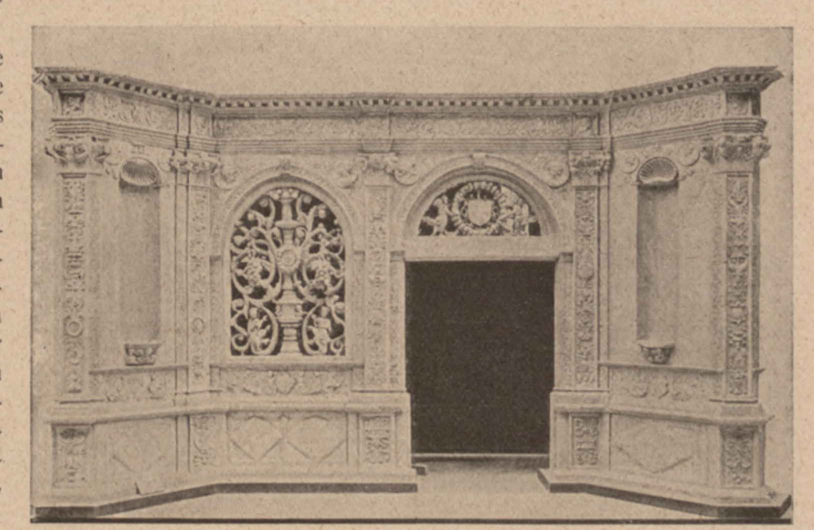
höchste gewesen sei; nachrechnen ergibt aber für P. Chambiges 400—450 Livres jährlich. Die Architektur der früheren Teile stimmt auch mit seiner Art, klingt an S. Germain an. Die Erdgeschoßsäulen, deren edle italienische Bildung Geymüller hervorhebt, stammen erst von 1608; die alten waren jedes Schmuckes bar. So fällt die maßgebende Rolle des Boccador, die auch Geymüller verteidigt, völlig dahin.



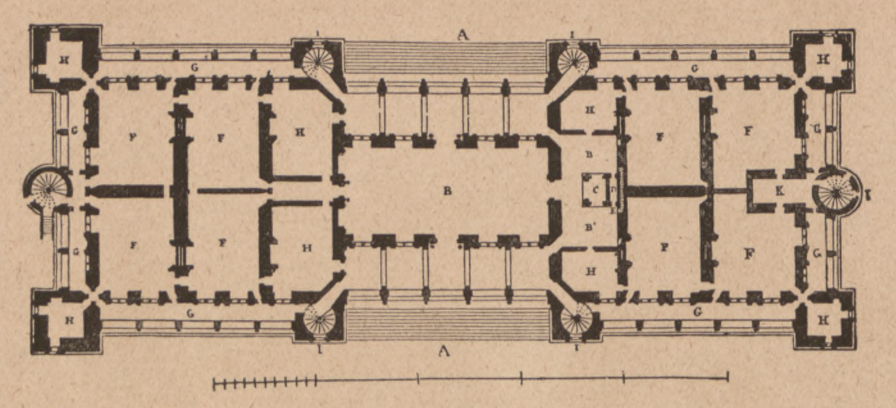
96. Chartres, Chorschranken

Die Sorge des Königs um öffentliche Bauten tritt häufig hervor. Ein besonders schönes Werk der Art ist die große Uhr zu Rouen, ein Korbbogen mit zwei Obergeschossen, über die Straße gespannt, von köstlichster Architektur und Bildhauerarbeit; 1527—29 entstanden, wohl unter Leitung des Stadtbaumeisters Robert Lemoyne, in Formen, die sich an die der feinsten Werke in Caen anlehnen, zeigt es die höchste Geschmeidigkeit und Anmut. Der elegante Bogen (Abb. 104) mit schräger Archivolte und tiefen Kassetten an der Unterseite, am Schlußstein das von Kindern gehaltene Stadtwappen, ist an allen Kanten und in allen Füllungen von zartester Ornamentik bedeckt; in den tiefen Kassetten des Gewölbes der gute Hirt mit seiner Herde; die Zifferblätter in Pilasterrahmen sind nur eine Bewegung; mit zierlichem dreistöckigem Laubengang schmiegt sich das Bauwerk an den gotischen Uhrturm, ehe es sich im Bogen über die Straße schwingt. Alles formal von unvergleichlicher Flüssigkeit, zugleich höchster Sachlichkeit. — Auch der zahlreichen öffentlichen Brunnen ist zu gedenken, die im 16. Jhh. entstanden.

Von 1511 stammt der schöne marmorne in Tours, Fontaine de Beaune; Martin François ist sein Meister, schon vom Domturm her bekannt; ganz im gleichen Geist der Frühzeit, angeregt durch antike Kandelaber und mittelalterliche Brunnenfialen, doch selbständig genug, baut sich die Brunnensäule aus verschieden geformten gefäßartigen Körpern zu bewegter Spitzsäule auf. In verschiedenen Absätzen sind die einzelnen Rundkörper durch Ausquellungen, Tiergestalten, Schnecken, fußartige Bildungen in vierseitige Form geschoben, dem Becken mit seinen acht Eckpilastern entsprechend.



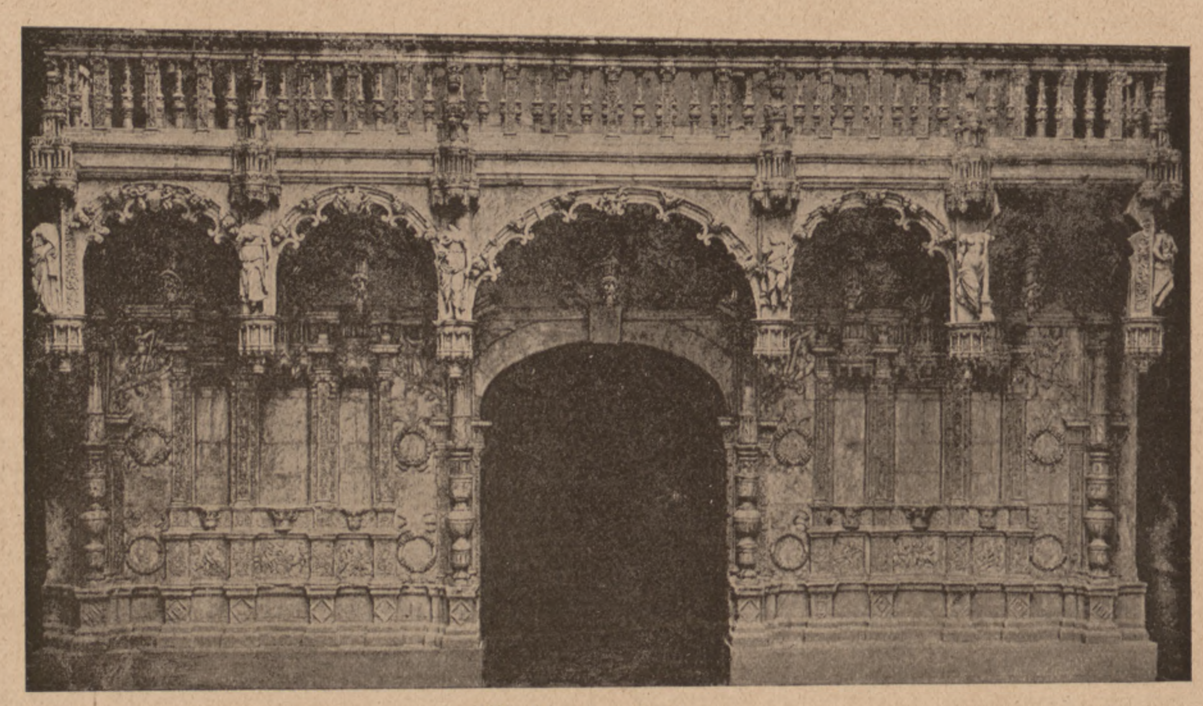
97. Rodez, Schranken



98. Schloß Madrid (Lübke)

Oft ist die Form des schlanken Kandelabers mit zwei breiten Rundschalen maßgebend (Mantes), von italienischen Schmuckbrunnen her, die nach Frankreich, oft als Geschenk (Gaillon, Blois), einwanderten. Auch reichere nordische Erfindungen treten auf, am schönsten an dem vielgestaltigen Zierbau zu Clermont Ferrand, bei dem ein gotischer Tafelaufsatz für Wohlgeruchspende erkennbares Vorbild war: zwei Achteckbecken übereinander mit Türmchen an den Ecken, darin ein Achteckturm mit vier Strebepfeilern und Bögen; zwischen diese schieben sich vier Becken, alle Spitzen sind mit Figuren oder Blumen bekrönt, alle Flächen gerahmt und von frischesten Renaissance-Ornamenten gefüllt. Ein Jaques d'Amboise hat diesen Brunnen 1515 gestiftet. Also wieder dieser bedeutungsvolle Name.

Der Brunnen Saint-Lazare in Autun (1540—43) zeigt uns die eindringende Freude an der Säulenstellung: unten drei Bögen mit Dreiviertelsäulen, Gebälke und drei Spitzgiebeln unter schuppiger Kuppel, darüber enger gestellt nochmals drei schlanke korinthische Säulen vor Bögen, abgeschlossen durch Vasen und einen Adler; das Becken in den unteren Tempel gestellt. Sind auch die zwei „Ordnungen" hier etwas gewaltsam gestreckt, die Arkaden und Giebel stark vorgebogen, alles infolge der schwierigen Dreiheit der Stützen leicht schief erscheinend, so sind doch die Verhältnisse höchst elegant, ist die Handhabung der Ordnung liebevoll und von einem gewissen Stolz schwellend, daß es gelang, antike Erhabenheit selbst in diese enge Gestaltung zu schmieden.

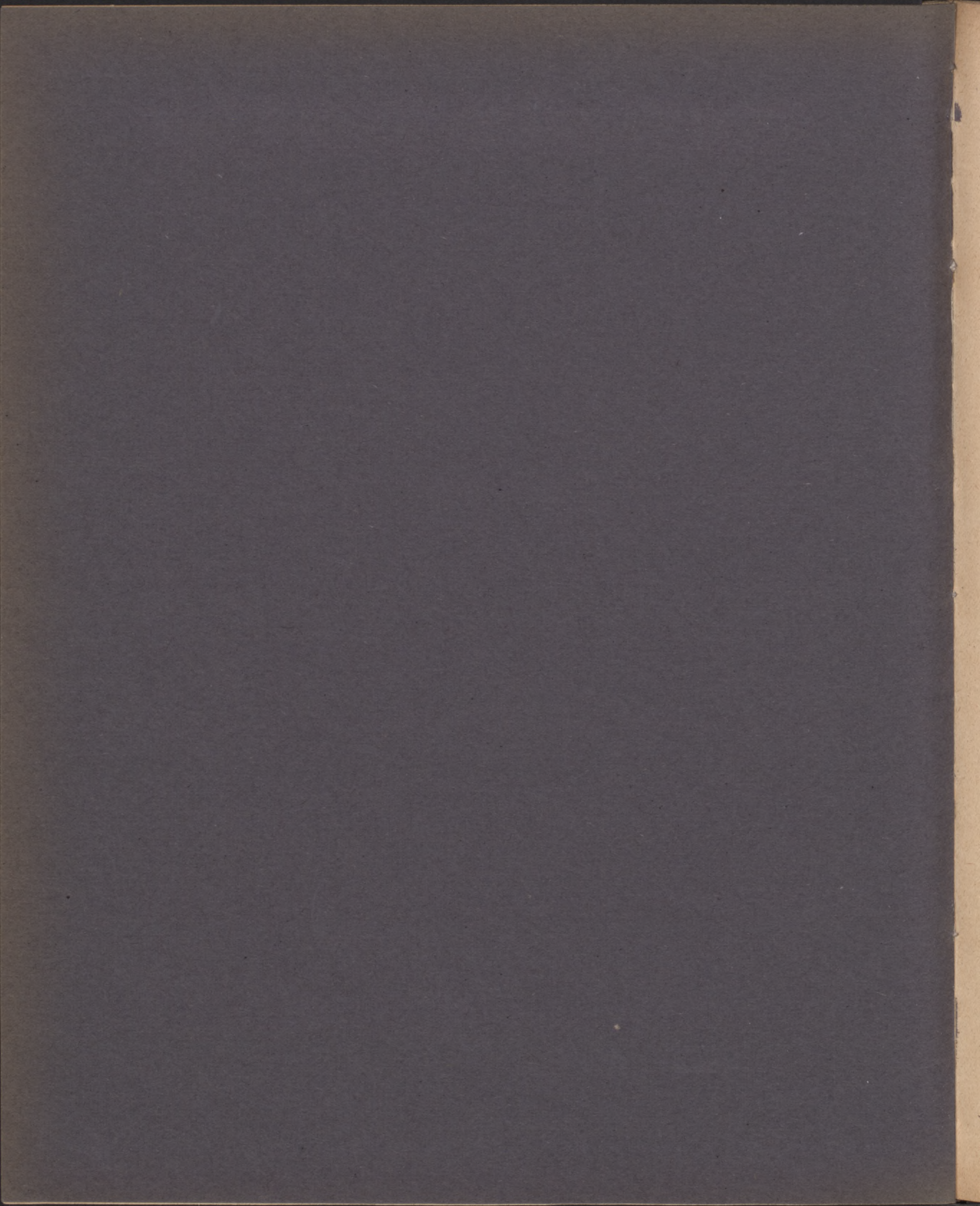


99. Limoges, Lettner

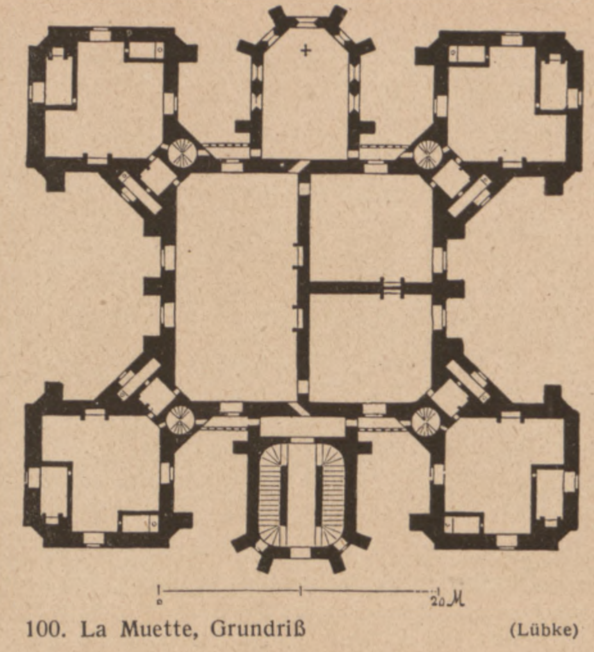


Paris, Louvrehof

Verlag Gilbers Dresden



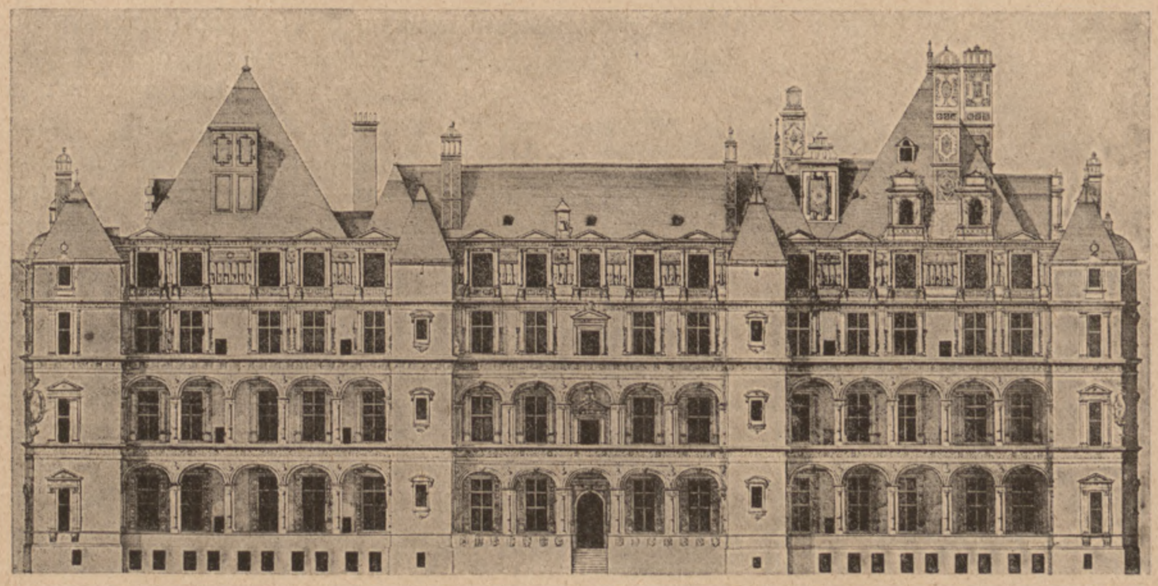
Auch der Privatbau wuchs mehr und mehr hinein in die bevorzugte Handhabung des Säulenwerkes, wenn sich auch noch lange die Prachtfreudigkeit erhielt; insbesondere im Südosten, wo man gern in prachtvollen Fensterarchitekturen in sonst glatten Wänden schwelgt; zu Cahors (Abb. 105) finden wir solche mit gekröpften Pilastern und Gebälk, deren Kreuze wieder mit Kandelaberformen besetzt sind, von schwellender Üppigkeit; ähnlich zu Viviers dichtest gehäufte Säulenstellungen, die durch die Geschosse hindurch über konsolengestützten Brüstungen die Fenster bilden (oben jünger). Besonders prächtig in der Maison des Nourrices zu Narbonne; da drängen sich üppigste Frauenhermen von rundem Grundrisse zwischen und neben das Fenster der Straßenseite, während das nach dem Platze zu mit Schmucksäulen gefaßt und geteilt ist. Ähnlich reich das Halbgeschoß darüber; das ganze Eckhaus aber sehr wohl gegliedert, abgestuft und proportioniert bis zum Hauptgesims (Abb. 106).



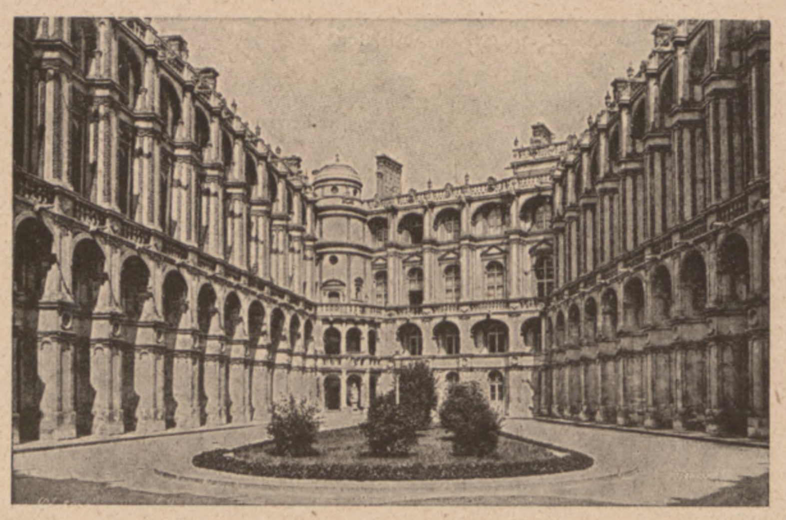
100. La Muette, Grundriß (Lübke)

Sind dergleichen Werke noch Spätblüten der Frühzeit im wärmeren Süden, so zeigen andere Privathäuser in steigender Verfeinerung den Abglanz des Höfischen. Vor allem gilt das von der Stadt Orleans.

Dort ist das Haus der Agnes Sorel noch in mittelalterlicher Anschauung zusammengefügt: der Vorderbau aus Ludwig XII Zeit, im Aufbau gotisch, mit vier großen Ladenfenstern im Erdgeschoß, hat dazwischen einen Eingangsbogen mit fein verziertem Sturz in Kämpferhöhe und zwei Dacherker, deren



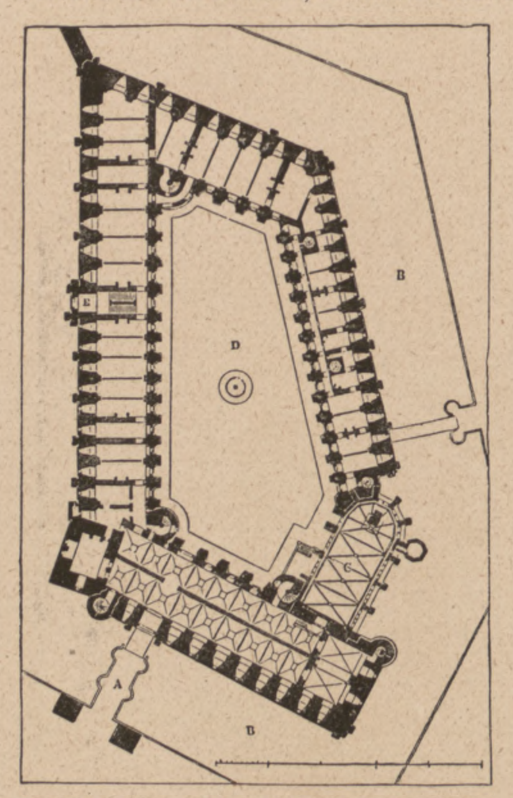
101. Schloß Madrid (J. Marot)



102. S. Germain-en-Laye, Schloßhof

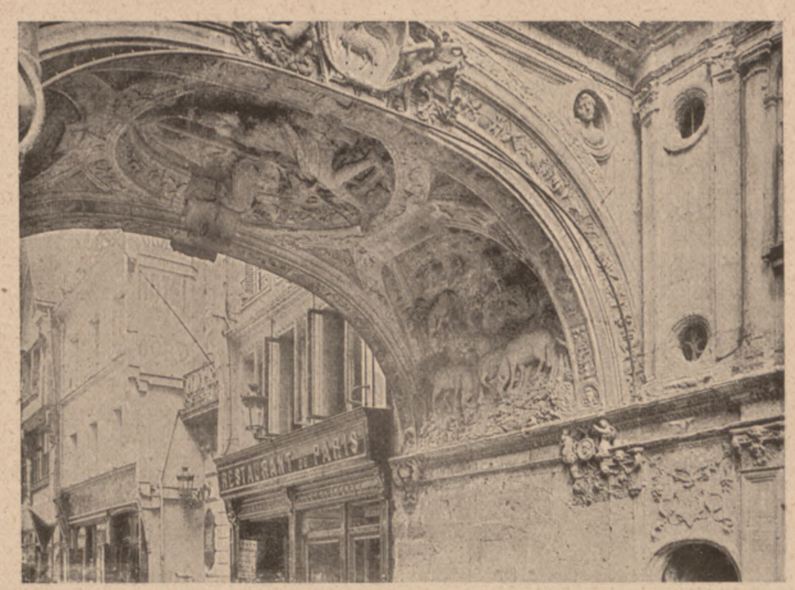
Fenster mit Pilastern gerahmt sind alles im Geist der Architektur von Gaillon. Der Hof erhielt in der folgenden Zeit einen Flügelbau links, Saal mit Erdgeschoßhalle davor, darüber zwei Geschosse von je drei Kreuzfenstern, nach der Art der Loire durch Rahmenpilaster mit Rauten gefaßt; alles von höchster Feinheit des einzelnen und des Ornamentes, das sich an Kapitellen, wie an den schönen Holzdecken zu einer Geschmeidigkeit erhebt, die als im Sinne der Loireschule klassisch anzusprechen ist. Entwickelter die schöne Front in der rue de Tabourg; in der rhythmisch bewegten Fensterarchitektur der zwei Obergeschosse zeigt sich die wachsende Beherrschung des antiken Systems: Doppelbogenfenster mit Mittelsäule von größerem Bogen umfaßt, scheinen eine Erinnerung an Florentiner Palastfenster. Die Flankierung durch Pilaster wieder örtliche Art; die oberen Drittel dieser sind mit Ornamenten gefüllt; eine originelle Neuteilung durch die Bogenkämpfer (Abb. 108).

In dieser Stadt sind wichtige Einzelteile der Wohnhäuser als besonders neuzeitlich entwickelt zu verzeichnen, so insbesondere die Kaufläden der Erdgeschosse, sowohl als einzelne Bögen die Fronten aufbrechend, wie als Bogenreihen sie stützend, manchmal als Holzeinbauten ins Steinwerk. So ist das Geschäftshaus der Gegenwart schon vorgebildet, unter völliger Sonderung des Wohnteils, in einer geradezu vollkommenen Form, wie in keiner anderen Stadt jener Zeit, zugleich bei reizvoll malerischer Gesamtwirkung der Fronten (auch das Rom jener Zeit, obwohl Kaufhäuser gleichen Zwecks nicht wenige aufweisend, kennt das nicht, vielmehr nur Ladenöffnungen einfach in die Gesamtfläche eingeschnitten, und meist bloß schwerfällig zwecklich). — Die Obergeschosse, wie an dem genannten Hause häufig losgelöst vom Erdgeschoß, sozusagen freihängende Frontstücke meist auf Konsolen, nicht unähnlich Möbelfronten. Hierfür nicht wenige Beispiele in der Stadt auch in der nächstfolgenden Zeit. Fortschritte, wie sie am Schlosse Madrid sich in Handhabung der neuen Gestaltungsmittel bewähren, dringen mehr und mehr ein. Vielleicht am vollkommensten im Hof des Hauses Franz I; wieder links ein Hallenflügel, hier zweigeschossig von je fünf Bögen auf Säulen, durch zwei höhere Treppentürmchen eingerahmt, ganz wie die Hallen an jenem Schlosse. Die Türmchen, geschlossene Quaderfläche mit Portal,



103. S. Germain-en-Laye (Lübke)

kleinen gegiebelten Fenstern und Pyramidendach; zusammen eine ganz vollkommene Erfindung vorzüglichster Massenabwägung; stärkste Bewegung in der Halle, strengste stützende Gegenwirkung der Treppenhäuser (Abb. 107).

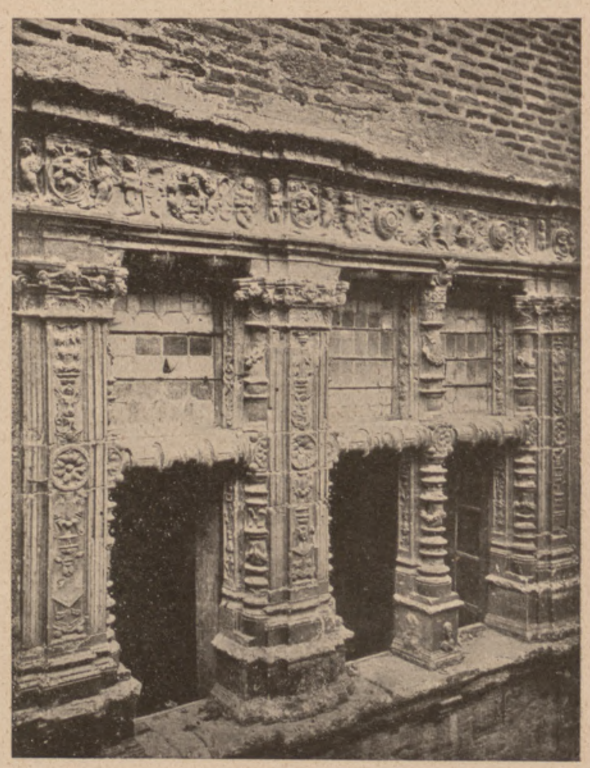


104. Rouen, Bogen am Turm der Großen Uhr (Verl. Gilbers, Dresden)

Von einem Wohnhausrest, in dem die Freude an der Säulenpracht so recht hervortritt, steht in Dijon die alte Hoffront mit Treppentürmchen (Abb. 109). Seine Kreuzfenster in den drei Geschossen sind mit schlanken Freisäulen eingefaßt, die obersten durch solche nochmals getrennt; die Gebälke mit hohen Relieffriesen dienen als Brüstungen; hierdurch, wie durch die Einschiebung von Postamenten, werden die Verhältnisse ins kleinere gestimmt; bezeichnend für diese Geschmacksrichtung, die in Häufung zierlichen Säulenwerkes sich gern ergeht. Das Hôtel Chapelaine zu Troyes (Gurlitt, Taf. 93) zeichnet sich durch Säuleneinfassungen seiner fünf mit Ziergiebeln abgeschlossenen Oberfenster ebenfalls überschlanker Bildung aus; die Pilastersysteme der Geschosse treten ganz zurück, dagegen wirkt das Hauptgesims mit durchbrochener Dachgalerie um so stärker über der vornehmen Straßenfront mit großen Balkonfenstern; ein Gegensatz zu den abgeschlossenen Ehrenhöfen, hinter denen sich sonst die malerischen Hôtels, wie H. Cujas und Lallemant zu Bourges zu verstecken lieben.

Im Osten drängt sich, wie erwähnt, italienische Auffassung vor, namentlich durch Einführung regelrechter Pilaster- und Säulenordnungen als Stockwerks-Wandgliederungen und selbständige Durchbildung der in der Wandfläche frei stehenden Fenster im Gegensatz zu den tragenden Fensterrahmen, bei völligem Verschwinden des Vertikalismus.

Die Schüler des Meisters Salvanh im Roverguegebiet (um Rodez), Guillaume Lissorgues am Schlosse Graves, und Baduel an dem sehr stattlichen (durch Berty veröffentlichten) zu Bournazel verfolgen diese Richtung nachdrücklich, aber bei durchwegs schwerfälligen Verhältnissen. Am letztgenannten Bau sind die schmäleren mit derben Pilastern und Giebeln umfaßten Fenster der Hoffront in den sehr breiten Wandflächen


105. Cahors



106. Narbonne, Maison des Nourrices

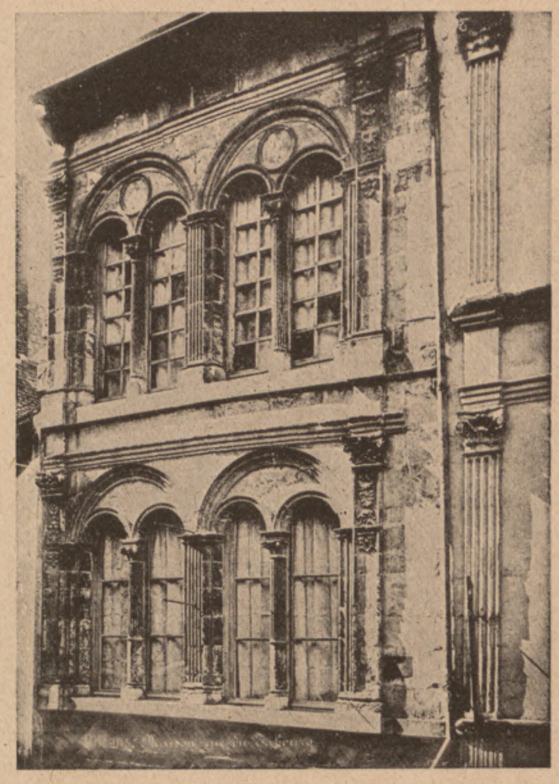
zwischen den Halbsäulen geradezu atemraubend eng, schwer lasten stützende Konsolenreihen unter dem Gebälk darüber.

Die Wandteile haben das Verhältnis der Breite zur Höhe von 2:1, die Fenster 1:2, die Gebälke $^1/_3$ der Säulenhöhe. Bedeutend die Doppelhalle des Ostflügels, breite Bogen zwischen genau so breiten Pfeilern, diese durch dicke Halbsäulen mit Nische dazwischen schwer gegliedert; oben jonisch, unten dorisch. Diese beiden Ordnungen sind von ganz gleicher Höhe, die Friese — unten Triglyphen, oben Ornamente — von drückender Breite. Die sonst scharf-elegante Einzelbildung nach der Vorschrift vermag nicht über die allgemeine Schwerfälligkeit hinwegzuhelfen, die beweist, daß man hier mit bloßer Beobachtung der Regeln und Verhältniszahlen das Wichtigste zu tun glaubte. Schloß Bournazel ist etwa 1545 durch den Architekten Baduel für Jean de Buisson erbaut; ein längerer Wohnflügel von fünf Achsen nördlich, ein kurzer Ostflügel, Eingangsseite und ein Stück des Westflügels sind von der beabsichtigten geschlossenen Hofanlage fertig geworden. Das Äußere wiederholt die Säulenstellungen des Hofes schwerfällig als Hermen zwischen den Fenstern. Überall herrscht reinster Horizontalismus, abgesehen von den vereinzelt stehenden Dacherkern späteren Stils.

Nahe steht dieser Art Schloß Mesnières (untere Seine) 1540—46 aus älterem Bau mit vier Rundtürmen in neuem Geist umgebaut; eine der festen Hoffronten (später ?) weggebrochen, um dem Hauptkörper im Hofe freie Sicht zu schaffen. Dieser hat im Erdgeschoß freie jonische Säulen vor den Arkadenpfeilern, oben korinthische, die das Hauptgesims tragen, die Kreuzfenster treten dahinter weit zurück; das stark vorhängende Gebälk ist wieder von Kragsteinreihen gestützt; die Wandflächen sind gerahmt, mit Büsten inmitten (Abb. 110). Wir haben also hier alte Überlieferungen — schon vom gotischen Bau her — gemischt mit Neuem sichtlich nach Art jener Schloßbauten im Rovergue. Die Dreiecksgiebel der Dacherker sind von Doppelsäulen gestützt; überall jene

107. Orleans, Haus Franz I (Sauvageot)

Freude am Säulenwerk doch von schlanker, fast schwacher Bildung, nicht von der ungefügen Kraft, wie zu Bournazel. Völliger Horizontalismus. Ganz ähnlicher Art das Rathaus zu Gray. Verwandt der dreistöckige Palast Granvellas, Kanzlers Karls V, zu Besançon; drei Säulenordnungen übereinander, weit gestellt, verkröpft, fünf breite Achsen mit je zwei oder drei Kreuzfenstern, unten mit Pilastern und Dreiecksgiebeln, ganz oben mit Zieraufsätzen. Schönes Bogenportal mit freien Säulen, fast deutsch; drei weit gestellte Dacherker; Hallenhof. Gleiche Anordnung wiederholt sich öfters, so an einem Hause zu Mömpelgard von drei Achsen. In den Ostdepartements herrscht merkwürdiger Horizontalismus; in Bar-le-duc, Langres (Abb. 112) finden sich Wohnhäuser mit reinen Säulen- und Pilasterfassaden, an denen die durchlaufenden Gebälke als wagerechte Stockwerktrennungen auf das stärkste hervor-, die Kreuzfenster ganz zurücktreten; von Vertikalismus ist nicht einmal mehr in Verkröpfungen über den Säulen etwas zu bemerken. Dacherker vereinzelt oder ganz fehlend. Nur die Freude an der Säulenordnung ist das Offenbare.



108. Orleans, rue du Tabourg

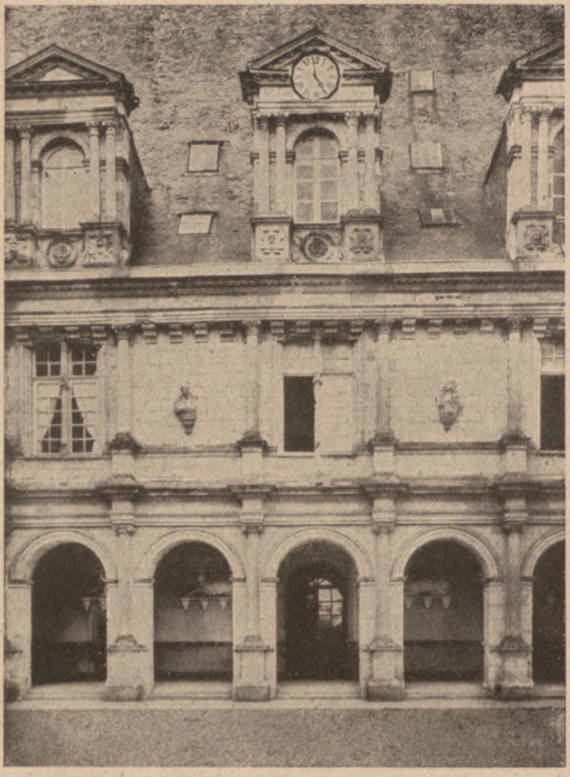
Am Schlosse zu Chateaubriand, das im Hauptbau die Züge der Loireschlösser trägt (Abb. b. Petit, Châteaux de la vallée de la Loire), ein langer Flügelbau mit Bogenlauben im Erdgeschoß, am Treppenhause mit hinaufsteigend, von starkem Eindruck der kräftigen dorischen Säulen. Die Kreuzfenster darüber, von einfachen Pilastern gefaßt, greifen mit Dreieckgiebel durch das Hauptgesims.

Manche Bauwerke von Bedeutung bleiben stark zurück. Der schöne sogenannte Flügel Heinrichs II des Erzbischöflichen Palastes zu Sens steht immer noch auf der Stufe des Überganges von der Gotik zur Renaissance, Kreuzfenster mit ornamentgefüllten Kehlen, Pilaster von unsicheren Verhältnissen, Gesimse mittelalterlicher Bildung: die oberen Flächen gemusterter Backstein. Dabei entstand der Flügel erst 1535—57. Das bekannte reizende Portal der Außenfront noch ganz blühendste Frührenaissance mit Korbbogen und Wimperg.

Ähnlich zurückgeblieben der Rest des Palastes der Bourbonenherzöge zu Moulins, von dem ein Flügel noch steht, mit vorspringendem Pavillon der Anna von Bretagne in der Mitte; Stichbogen zwischen bis zum Gurtgesims durch-



109. Dijon, Haus



110. Schloß Mesnières (Verlag Gilbers, Dresden)

schießenden Pilasterpfeilern, oben rechteckige Fenster zwischen Pilastern; alles Detail reich geschmückt, doch noch wenig behilflich. Erbauung sicher nicht vor der Jahrhundertmitte.

Ganz abseits stehen die Reste des durch Brand 1780 zerstörten Schlosses vor Tour d'Aigues (Vaucluse). Das noch ziemlich vollständige Eingangsportal offenbart reine Nachfühlung römischer Baukunst, Dreiecksgiebel auf starken Doppelpilastern, die unten eine Triumphbogenarchitektur mit vier Säulen, darüber aber eine Wiederholung ohne Säulen einschließen. In allem völlig spätrömisch: Konsolengesims, Trophäenfriese, Viktorien, wuchtigste monumentale Bildung. Die provenzalische Antike erlebt hier eine erstaunliche groß gedachte Auferstehung (Abb. 113).

An der Nordgrenze macht sich die niederländische Nachbar-Bauweise geltend. So ist das Rathaus zu Cassel fast völlig in Backstein erbaut, im Erdgeschoß mit spitzen, oben mit Korbbögen der Fenster. Frühe zierliche Renaissancefriese in Haustein, die drei Dacherker und die Treppengiebel aus Ziegeln; späteres malerisches Seitenportal; wirkungsvoll, doch fast niederrheinisch.

Die letzte Tat der umfassenden Einwirkung des Königs Franz auf die Baukunst in seinem Lande bedeutet eine neue Wendung in der Auffassung der Aufgabe wie im Stil, zugleich ein völliges Sichabwenden von der bisherigen Art ihrer Verwirklichung. Es war der Schloßbau zu Fontainebleau.

Hier hat sichtlich der riesige Stadtpalast der Gonzaga in Mantua, die Reggia, eingewirkt, was rein äußerlich sich schon darin ausspricht, daß der Künstler dieses Baues und des Palazzos del Te dort, Francesco Primaticcio 1531 hierher berufen wurde, den seit 1530 anwesenden Florentiner Rosso Rossi, der übrigens schon 1541 starb, mehr und mehr zurückdrängend.

Seit 1527 suchte König Franz in den Räumen des Schlosses nahe dem berühmten Forste einen neuen nordischen Brennpunkt der Strahlen der südlichen Kunstsonne für die Durchleuchtung seines Landes zu schaffen. Es war seine Lieblingsschöpfung, sein Schloß, wie er es gern bezeichnete; wenn auch kein wirkliches Stadtschloß, so doch an immer wachsendem Umfange tatsächlich nur einem solchen zu vergleichen, zuletzt zu riesenhafter Größe gesteigert, aber frei gelegen. Nach Beseitigung des einengenden Mathurinerklosters ohne Nachbarschaft, mußten die für reichsten Inhalt bestimmten Baumassen meist erst geschaffen werden. Das bedingt ihre äußere Erscheinung, bei der nirgends auf geschlossene Baukörper mit starker Umrißwirkung, noch auf repräsentative Außenarchitektur Wert gelegt ist; vielmehr finden wir verschiedenartige aneinandergereihte Flügel von einfacher Architektur, die weite Höfe umschließen; einheitliche Wirkung dieser Hofräume scheint nur nachträglich erzielt, am besten noch beim südlichen Brunnenhofe, den drei Flügel einfassen; seine vierte Seite nach dem großen Teiche zu ist offen und trug inmitten des Ufers einen Brunnentempel. Die Seite gegenüber hat eine Bogenlaube vor dem Erdgeschoß, so daß sich ungefähre Symmetrie ergab. Die Ostseite, Theaterfront, mit von der Mitte aus zweiseitig ansteigender

Treppe und Mittelgiebel, ist die einzige am Schlosse, die einen gewollten regelmäßigen Zusammenbau und bewußte klare Massenabwägung bezeugt, freilich italienisch-akademisch trotz ihrer Dacherker, auch in der Hauptsache erst der Zeit Karls IX angehörig. Alles übrige spricht deutlich aus, daß die weit gestreckten Baumassen nach bereits bewährtem Herkommen einfache schloßmäßige Erscheinung zeigen sollten, mit hohen Dächern, vielen turmähnlichen Pavillons und einer durchgehenden Renaissancegliederung. Auch wie die aus älterer Zeit stammenden Teile ohne nennenswerte Umordnung, nur neu bekleidet, einfach einbezogen sind, bezeugt, daß es sich in der Hauptsache um Schaffung von zahlreichen Innenräumen handelte, ähnlich wie das später in der Münchener Residenz erstrebt wurde. Auch die Wiener Hofburg war ähnlich ausgedehnt, doch künstlerisch wenig wertvoll.

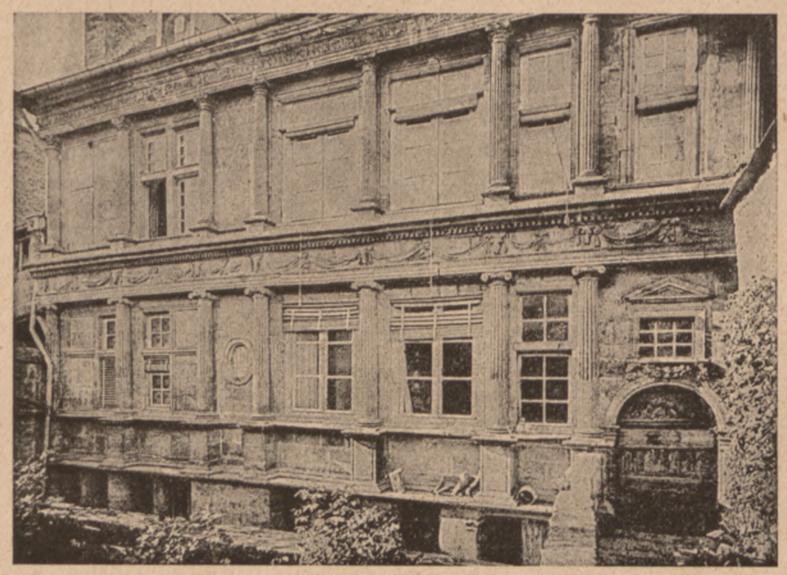


111. Besançon, Palast Granvella (Verlag Gilbers, Dresden)

Die französischen Architekten des Königs wurden dem eben gerecht. Gilles le Breton und Pierre Chambiges d. Ä. stehen sich in ihrer Kunst nahe. Meist gliedern einfache Pilastersysteme die Flächen, dazwischen gleichgültige Fenster. Bögen sind selten, nur an dem großen Festsaalbau an der Südseite des alten Hofes (cour ovale) bilden zwei stattliche Bogenreihen übereinander das wirksame Motiv des Äußeren. Die bogentragenden Pfeiler unten sind mit flachen Pilastern besezt, die durchgekröpft die viel kürzeren des Obergeschosses tragen; letztere reichen ungeschickt genug nur bis zum Kämpfer; die Bogenzwickel oben füllen große Rundmedaillons. Alles zeigt Unbehilflichkeit und mangelnde Erfahrung in Handhabung der neuen Formen, am meisten das zugehörige verkrüppelte Treppenturmportal, dessen breiter antiker Dreiecksgiebel noch schwere Figuren und einen eckigen Aufsatz zu tragen hat.

So ist die eigentliche bauliche Leistung mäßig und trotz ungeheurer Masse ohne künstlerische, ja ohne Massenwirkung. Die älteren Teile, die sich an den zurechtgebauten gotischen Schloßkörper anschließen (Abb. 115), zeigen wohl in Einzelheiten, wie Kapitellen und ähnlichem die geschickten Künstlerhände der Loire, doch ohne Steigerung und Abwägung; auch ein schwerfälliges Steinmaterial war hinderlich.

Selbst originell gedachte Bauteile erweisen sich als unbehilflich aufgebaut, so die ältere eigentliche Schloßkirche, S. Saturnin, die neben jenem Festsaalbau (jetzt Galerie Heinrichs II) die Umfassung des alten („ovalen") Hofes nordsüdlich quer durchbrach; scheinbar mit Benutzung der Räume der gotischen Kapelle. Auch ihre Zweigeschossigkeit dürfte von der alten übernommen sein. Die stützenden Teile wurden in wenig organischen frühen Renaissanceformen umkleidet und tragen ein oben spitzbogiges Tonnengewölbe mit schweren Rippen; der Raum ist später auch auf der Eingangsseite in 3 Achteckseiten geschlossen; über ihr erhob sich einst ein achteckiger kuppelartiger mehrgeschossiger Aufbau, wie wir an ihn seit Gaillon gewöhnt sind, zwischen zwei noch stehenden tempelbekrönten Treppentürmchen. Vielleicht war die einstige Front hier von malerischer Wirkung, ehe sie durch einfache Verlängerung der Saalarchitektur (unter Heinrich IV)



112. Langres, Haus

verdeckt wurde. Die Chorseite mit tiefliegenden Fenstern des Obergeschosses zwischen schwerfällig geradehinaufgeführten Strebepfeilern gehört trotz Palustres Bewunderung zu den Ungeschicktheiten der Zeit.

Ein ovaler Saal für die Wache schloß zuerst die östliche Lücke zwischen Kapelle und Wohnflügel; zusammenhangs- und wirkungslos umzieht ein Säulenumgang auf hohen Postamenten mit Terrasse den ganzen Hof, nur durch Saalbau und Kapelle unterbrochen, sich vor dem Treppenhause gegenüber diesen Teilen zu einer zweigeschossigen Pfeiler-Bogenhalle („peristyle") verstärkend. Den zweiten Eingang bildete der Turmbau der porte dorée, von schwachen Verhältnissen und mäßiger Handhabung der zweigeschossigen Pilasterarchitektur der Oberstockwerke, die vier Geschosse einschließt. Dazwischen zwei große Hallen-Korbbögen auf Säulen über dem Eingangsbogen. (In diesem einst das berühmte Bronzeflachbild der Nymphe der Cellini.) Diese Teile wurden 1528—47 ausgeführt unter Leitung des Gilles de Breton († 1552).

Heinrich II, Karl IX und Heinrich IV haben Erhebliches in allen Teilen aus Franz' I Zeit um- und ausgebaut und so einheitlicheren Eindruck geschaffen. Insbesondere beseitigte der letztgenannte jenen Saal für die Wache und verbreitete den engen ovalen Hof nach Osten. Auch die übrigen Flügel des Gilles de Breton scheinen im Äußeren überall zurecht gestutzt bis in die Zeiten Louis Philippes hinein. Im ursprünglichen Zustande können sie in Ausgestaltung und Wirkung in keiner Hinsicht den übrigen Schloßbauten des Königs ebenbürtig gewesen sein.

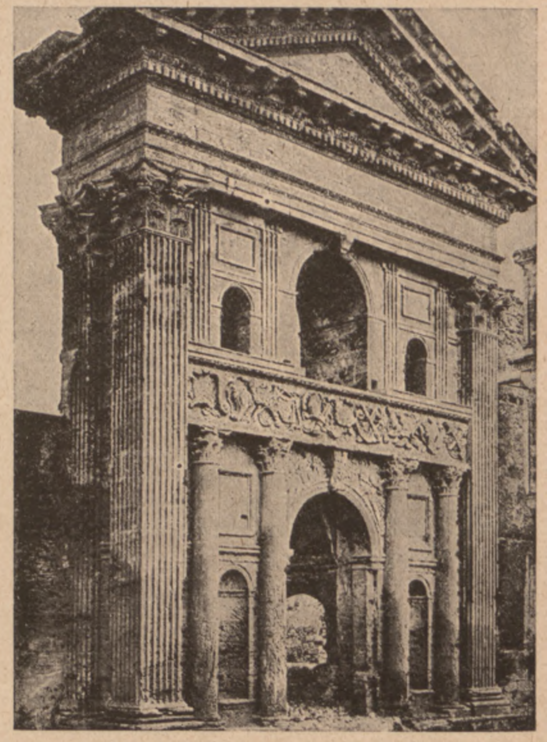
Selbst das obengenannte vielgerühmte Peristyle vor der Haupttreppe, die zu den Räumen der Prinzen führte, ist ohne plastische und architektonische Wirkung und macht heute noch den Eindruck der Unfertigkeit, trotz zierlicher Einzelheiten insbesondere der Säulenkapitelle. Die Handhabung des Apparates der Säulenordnungen, so die Gestaltung der unteren Mittelpfeiler, verrät überall starke Ungewandtheit.

Die westlich anschließenden Teile sind wenigstens von größeren Gesichtspunkten aus gestaltet; auf die Mitte des ovalen Hofes stößt in westlicher Richtung der heute noch bedeutungsvollste Bau aus Franz' I Zeit, die Galerie, die nach ihm benannt ist. Sie wieder wird durch einen langen Querbau abgeschlossen, der königliche Wohnräume enthielt; sein Nordende bildet die größere Schloßkirche (S. Trinité) und das Ballspielhaus. Mit dem bis zum Weiher (étang) verlängerten Westbau des ovalen Hofes bilden diese drei Bauteile den ersten regelmäßigen Bauteil in neuerem Sinne, den Brunnenhof, südlich gegen das Wasser geöffnet, auf dem Ufer einst einen Brunnentempel als dekorative Mitte tragend. Aber auch dieser Hof hat seine heutige geschlossenere Gestalt erst in endgültigem Ausbau durch P. Girard Castoret 1564—66 erhalten.

Von stärkerer architektonischer Wirkung und einer durchgedachten künstlerischen Idee zeugt allein der jetzt folgende übrigens nicht etwa jüngere Teil, der riesige Hof des weißen Pferdes, den der erprobte Pierre Chambiges d. Ä. 1527—31 ausführte. Ähnlich wie in Villers-Cotterets setzt sich dieser Eingangshof als mächtige Erweiterung und wahrhaft königliche Repräsentation nach der Stadtseite in regelmäßiger Form vor den Hauptbau und die Galerie Franz' I, die in seiner Hauptachse nach der Mitte des ovalen Hofes zu weiterführt. Seine dreigeschossige Rückwand ist demgemäß das eigentliche Antlitz des Schloßbaues, ziemlich regelmäßig, mit kräftigen Endpavillons; zwei kleinere nebst Mittelbau unterbrechen in regelmäßigen Abständen die Zwischenfront. Trockene Pilasterarchitektur; nur die Eckbauten zeigen Bögen zwischen Pilastern im Obergeschoß. Vor der Mitte stand die einst berühmte großartig gedachte, hufeisenförmige Freitreppe

des Delorme — leider im folgenden Jahrhundert durch eine verweichlichte Umbildung Lemerciers ersetzt — der maßgebende Zugang zum Schloß und den Repräsentationsräumen. Von der Treppe trat man in den eigentlichen Zentralraum des Ganzen, die „Halle der vier Türen", später umgestaltet; aus ihr rechts in die Königszimmer, geradeaus in die Galerie Franz' I, links in die Kirche. Hier ist eine repräsentative Grundrißidee erstrebt. Die Front wurde 1558—61 durch Pierre Girard einheitlicher gestaltet.

An die Königszimmer stieß südlich die Ulyssesgalerie; die zwei anderen Flügel um den Hof enthielten, wie bei allen Jagdschlössern Franz' I, die selbständigen Einzelwohnungen der Gäste oder des Gefolges. In der Mitte jedes Flügels ein stattlicher Torbau; die vierte Seite aber ist jene riesige Galerie von etwa 140 m Länge; deren Abschluß bildete die „grotte des pins", ein zweigeschossiger Badepavillon, im Untergeschoß noch stehend. Die Architektur dieser drei Flügel um den ungeheuren Hof „des weißen Pferdes" (so genannt nach dem einst in seiner Mitte stehenden Gipsabguß der Reiterstatue Mark Aurels vom römischen Kapitol), scheint ganz in Ziegelbau hergestellt gewesen zu sein; davon ist nur der Nordflügel übrig; in trockenster Bildung seiner Pilasterordnung, Fensterrahmen und Gesimse aus einfachen wenig geformten Backsteinen gemauert; der ganz gleiche Westflügel ist seit Napoleon durch ein gewaltiges Gitter ersetzt; auch der Galerieflügel dürfte ein Ziegelbau gewesen sein, er allein trug ein Obergeschoß, nach außen durch einfache Fenster und große Rundmedaillons schwach gegliedert; das offenbar nur Bureaus (offices) enthaltende Erdgeschoß zeigt nach außen starke Strebepfeiler vor geschlossener Wand, also wohl gewölbt.



113. Tour d'Aigues, Schloßportal

Immerhin muß der Eindruck des 110 auf 165 m messenden Hofes mit seiner dreigeschossigen stark gegliederten Hauptfront geradeaus, den Pavillons an den Ecken und in der Mitte der niedrigeren Flügel, auch durch die farbige Wirkung seiner roten Ziegelarchitektur, ein bedeutender gewesen sein. Das weiße Pferd inmitten soll unter einer Bogen- oder Kuppelarchitektur gestanden haben, von der aber schon bei Ducerceau nichts mehr zu sehen ist (Abb. 117).

Dieser ungeheure Apparat war aber in der Hauptsache nur Schale für die reichste Innenausstattung — sagen wir lieber das Feld künstlerischer fast unbegrenzter und zum Teil willkürlicher oder zufälliger, ja planloser Tätigkeit einer an Zahl außerordentlich großen Künstlerkolonie. Franz hatte von jeher, so 1519 schon Lionardo, aus Italien alles berufen, was er an bekannten Kräften gewinnen konnte; dann A. del Sarto, Serlio, Rosso, Primaticcio, Niccolo del Abbate und viele andere, damit sie, eine künstlerische Aureole, seinen Hof als den glänzendsten seiner Zeit über die Welt hinausstrahlen ließen. Aber es fehlte hier sowohl der beherrschende künstlerisch führende Geist, wie auch selbst ein maßgebender bedeutender Gedanke, und so bleibt das Ganze einfach nur eine Addition, eine Häufung, keine Multiplikation und Steigerung zur Höhe und Großleistung, trägt den Stempel der Zufälligkeiten, nicht des bewußten Planes.

Um so mehr, als nicht einmal das Ziel nachdrücklich verfolgt wurde, hier eine eigentliche königliche Residenz mit dem ganzen dazu unentbehrlichen Apparat zu schaffen; das Programm, wenn ein solches wirklich vorhanden war, bildete sich offenbar erst schrittweise heraus.

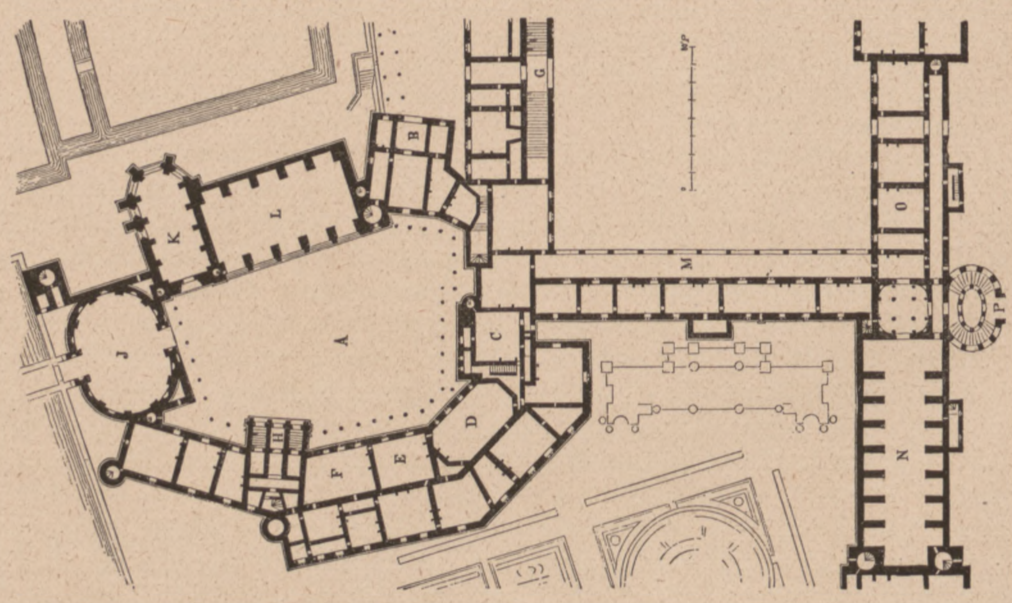


114. Fontainebleau, Galerie Franz I (Phot. Mieusement)

Wie ja auch die Eingangsgestaltungen fortwährend wechselten; zuerst ergab der große Turmbau der porte dorée den noch mittelalterlichen Zugang zum Kern (cour ovale); dann erhielt dieser den zweiten ansehnlicheren durch den ovalen Wachtbau hinter der Eingangsbrücke nach O., vor den sich quadratisch achsial der erste Küchenhof setzte. Die Galerie Franz' I erwuchs nach W. und erhielt ihren Abschluß durch den Hauptflügel (nordsüdlich). Davor trat der dritte und prächtigste Zugang, die hufeisenförmige Treppe; und ringsum — als vergrößerte Abspiegelung des Küchenhofes — der letzte Riesenhof, eine richtige cour d'honneur. — Planlos und zufällig setzten sich auch die ungeneuren Gartenanlagen ringsum stückweise heran, wo sich dazu eine Gelegenheit bot, doch bei gänzlichem Mangel an achsialer Stellung; ein in Frankreich sonst Unerhörtes.

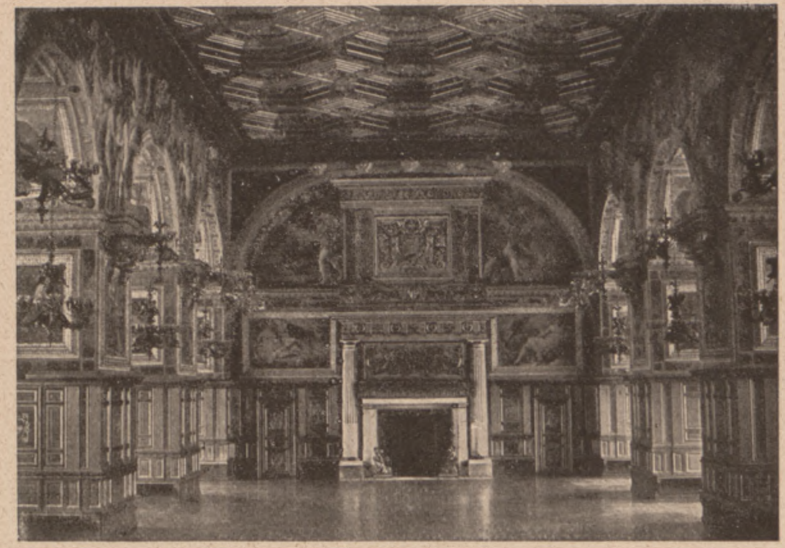
Die eigentliche Bestimmung des Bauwerks wird also langsam die, der geworbenen Künstlerschar ein unbegrenztes Feld dekorativer Arbeit zu bieten. Vor allem in den großen Galerie- und Saalbauten. Von ihnen war der wichtigste der heute Galerie Heinrichs II genannte, noch im alten Stil von der Loire gedacht.

Ein Saal von etwa 25 zu 14 Metern ist beiderseits durch fünf tiefe Bogen auf schweren Pfeilern eingefaßt; diese waren bestimmt, das steinerne Netzgewölbe zu tragen, wovon die reichgestalteten zweiteiligen Tragsteine in der Höhe der Bogenkämpfer noch vorhanden sind.



115. Fontainebleau, Grundriß des älteren Teils (Lübke)

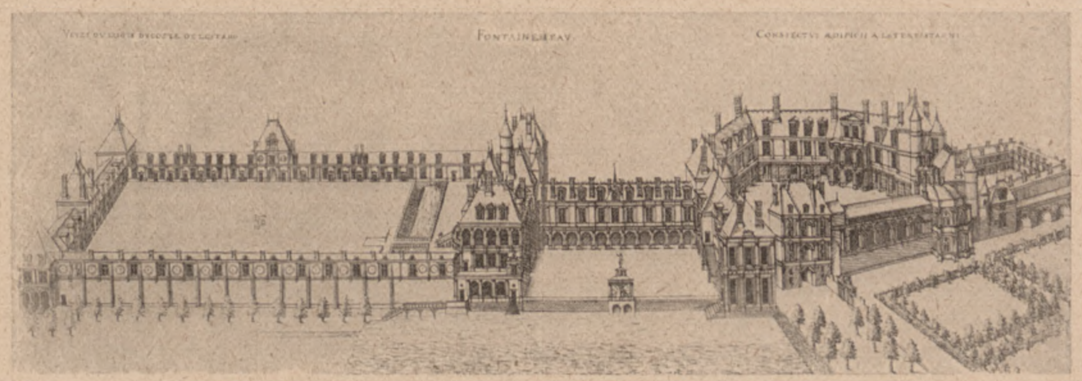
Der Raum versprach der bezeichnendste des frühen Stiles mit steinernem Gewölbe im Lande zu werden; in ihm finden wir zugleich einen starken räumlichen Gedanken. Die zehn ihn rhythmisch begleitenden tiefen und breiten Bögen sollten die durch Primaticcio aus Italien beschafften Bronzeabgüsse der größten antiken Bildwerke umschließen; von ihnen wird besonders der Laokoon namhaft gemacht. Aber Franz I starb, das Gewölbe wankte, und sein Nachfolger hat dann in neuem Geschmack diesen heute prächtigsten Saal der französischen Renaissance durch P. Delorme und die italienischen Maler 1553 umgestalten lassen (Abb. 116).



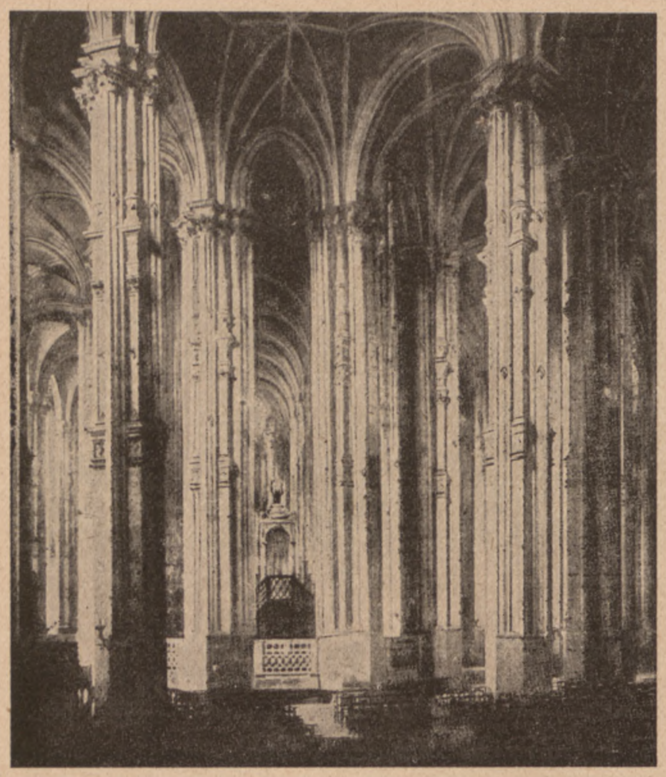
116. Fontainebleau, Galerie Heinrich II (Phot. Mieusement)

War hier eine noch echt nationale Galerie geplant, so bildet die jüngere desselben Königs Franz den eigentlichen Tummelplatz seiner italienischen Künstlerkolonie.

Etwa 58 m lang, doch kaum 5 m breit, ist sie an den Wänden mit Schmuck überfüllt; man sieht, alles, was das damalige Italien zu bieten hatte, ist hier ausgepackt worden. Hohe Holztäfelung, architektonisch aufgebaut, trägt eine friesartige Wandfläche, auf der sich Skulptur und Malerei einen leidenschaftlichen Wettkampf liefern. Vielleicht ist die Decke der Sixtina das Urbild dessen, was wir hier sehen: zusammenhängende große Bildreihen, von einer Gestaltenwelt umrahmt, die, dort gemalt, hier in weißem Stuck gebildet, nur dem drängenden Gestaltungstrieb, der unerschöpflichen Freude an Bildung nackter Menschenschönheit und ungezähmter Ornamentfreude ihre Entstehung verdankt. Es ist zu vermuten, daß die großen Säle Primaticcios in der Reggia zu Mantua, zwischen deren Gemälden oberhalb des hohen Sockels sich ebenfalls stolze plastische Gestalten zum Plafond strecken, hier den Anstoß gaben. Sie zu überbieten versuchte der Florentiner Rosso im Geiste seines größten Volksgenossen; es ist aber um so eher zu verstehen, daß derselbe Primaticcio, nach jenem ebenfalls hierher berufen, danach strebte, Rossos Künste in den Schatten zu stellen, was im heutigen Haupttreppenhause (einst dem Zimmer der Frau von Etampes) durchaus mit Erfolg



117. Fontainebleau von S. (Ducerceau)



118. Paris, S. Eustache (Enlart)

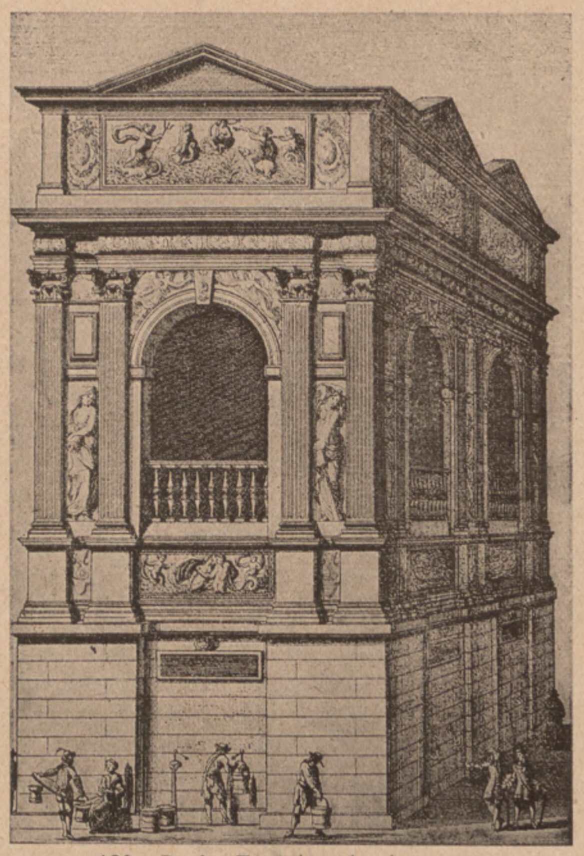


119. Rouen, Kapelle S. Romain (Gurlitt)

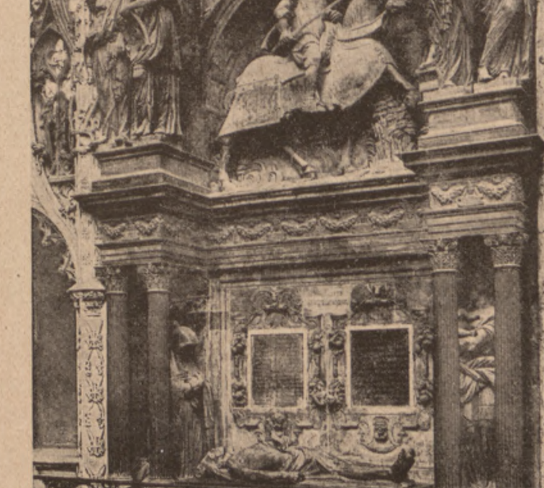
gelang. — Denn trotz unerschöpflicher Formenfülle, trotz sorgfältigster Durcharbeitung ihres unvergleichlichen Gestaltenreichtums, ist in der Galerie eine geschlossene Wirkung nicht erreicht. Die Holzdecke mit ihren primitiven Balkenteilungen und der Unruhe ihrer kleinen tiefen Kassettierungen liegt schwer quer über der heiteren Welt der Bilder und Skulpturen der Wände, die bei ihrer zappelnden Unruhe noch durch die je sieben Fenster oder Türen der Langseiten in je acht hart getrennte Vertikalstücke zerschnitten waren (Abb. 115). — Weit günstiger erscheint jener andere Raum, dessen Stuckdecke mit einer überreichen Wölbung auf den Wandskulpturen ruht, und der die stehenden und tragenden Gestalten in die Ecken drängt, dazwischen die Gemälde in breiter Entfaltung, ganz wie wir die Anordnung aus der Reggia kennen; in Verhältnissen wie Aufbau weitaus geschlossener und von erwünschter Einheit. Ohne Zweifel haben wir uns die vielen, leider seither umgeformten anderen Räume, die durch Primaticcio und seine Gruppe ausgestaltet wurden, ähnlich zu denken, auch die seit 200 Jahren durch den massigen Wohnflügel Ludwig XV ersetzte Galerie des Ulysses. Es ist wahrscheinlich, daß wir in dieser das Urbild aller der großen französischen Galerien der Spätrenaissance, insbesondere der Apollogalerie des Louvre zu sehen haben. — Jedenfalls aber ist der Bestand der erhaltenen Bauteile aus der Zeit Franz' I heute gering geworden, zum Teil das Beste verschwunden; die Planlosigkeit des Baues aus jener Zeit ist dafür in den späteren Bauperioden seit Heinrich II insbesondere durch Heinrich IV stark gebessert.

Eigentliche vorbildliche Taten der bildenden Kunst sind trotz ungeheuren Aufwandes und gewaltigster Tätigkeit hier nicht vollbracht; vielleicht gerade, weil das wichtigste, das wurde, des nationalen Haltes und Charakters entbehrte. Uns erscheint zuletzt Fontainebleau wie ein riesiges und kostbares Treibhaus, dessen Inhalt auf die Natur des Landes nur künstlich einzuwirken vermochte und sein Dasein bald einbüßen mußte.

In einer Richtung freilich war diese Einwirkung sehr stark — in der auf den Stil der französischen Körper- und Ornamentbildung des folgenden Menschenalters. Die überschlanken,



120. Paris, Fontaine des innocents



121. Rouen, Grabmal Brézé (Gurlitt)

kleinköpfigen, langbeinigen Gestalten Primaticcios, wie die zum Manierismus neigenden Vasaris, Salviatis, Cellinis, haben sich bald die Liebe der gesamten Künstlerschaft zu Fontainebleau, von da aus aber, wenigstens in gewisser Hinsicht, auch die des ganzen Landes erobert. So nennt man diese Geschmacksrichtung die Schule von Fontainebleau. Sie hat die künstlerische Auffassung in Frankreich bis gegen den Schluß des Jahrhunderts hin bestimmt, ganz besondere Verbreitung gewinnend durch die graphischen Künste. Kupferstich und Holzschnitt standen unter ihrem Zepter. Réné Boyvin und J. J. Ducerceau nicht minder, als J. Cousin und Salomon Bernard, gehören zu ihren Vorkämpfern. Die eigentümliche, feinlinige Kupferstichradierung der Zeit war das treffendste Werbemittel dafür; aber auch der elegante Holzschnitt, insbesondere Lyons, schloß folgerichtig an. Der gleichzeitige Buchschmuck trägt den Stempel der Schule, am meisten bei den Verlegern in Lyon und in Paris. Selbst auf Holbein hat diese Richtung eingewirkt, wie es sein Erasmus im Gehäus deutlich zeigt. Der überreich entwickelte Zierrat in Rollwerk und verwandten Ornamenten ist von jener dekorativ gerichteten Körperauffassung untrennbar und seine gleichgefühlte Ergänzung. Der Zug der Franzosen zu Grazie und Eleganz findet dabei reichste Befriedigung. Die zahllosen Stiche des älteren Ducerceau, insbesondere zu dekorativen Einzelgestaltungen, Brunnen, Dacherkern, Kaminen, Türen, Fenstern, Wandfeldern und Grotesken, Bandwerk und Kartuschornament, Karyatiden, Gefässen — bilden wahre Musterbücher dieses Geschmacks. Insbesondere tritt beim Ornament in Roll- und Bandwerk die Verschlingung bezeichnend hervor. —



122. Paris, Hôtel Carnavalet

Auch bei den folgenden theoretisierenden Architekten, wie I. Goujon, Delorme, Bullant ist die Einwirkung des in Fontainebleau Gewonnenen nicht zu unterschätzen. Das, was wir Stil Heinrich II nennen, gewinnt von da aus seinen Aufschwung, bald durch die französische Gabe für Gleichgewicht, Anmut, Zierlichkeit und Feinheit der Verhältnisse mehr und mehr gemildert und bis zu einer erstaunlichen Höhe emporwachsend, die in dem übrigen Europa des späteren 16. Jhhs. nirgends mehr so zu finden ist. So wird die anfänglich fremde Schule langsam nationalisiert und zu einer Neugestaltung echt französischer Kunst, nachdem die anfänglich überwuchernde italienische Saat überwunden ist.

Es ergibt sich das schon daraus, daß bereits von Rossos Gehilfen in Fontainebleau nur einige Italiener waren; man nennt Lorenzo Naldini, sodann Domenico del Barbiere (Florentino), der aber bald seine Tätigkeit nach Troyes verlegt. Der Tischler oder Holzkünstler der Täfelung in der Franzgalerie war Franz Seibecq da Carpi, auch in S. Germain, Vincennes und im Louvre beschäftigt; Vignola war seit 1541 bei Primaticcio tätig.

Die meisten Hilfskräfte waren jedoch Franzosen, so die Stukkateure Franz Pellegrin von Orleans, Simon le Roy und Claude Baudouin von Paris. —

Ehe nun aber die gleichzeitig sich zu klarer Einsicht und völliger Beherrschung der Säulenordnung mit strengster Handhabung ihrer Regeln im antiken und italienischen Sinne durcharbeitende zielbewußte Theorie sich zur eigentlichen Herrscherin in der Formenwelt der Architektur macht, will noch einmal altfranzösisches Wesen in einer Zwischenstufe seine Eigenart zur Geltung bringen. Während der Anhänger der strengen italienischen Richtung nach immer größerem Maßstabe strebt, um zuletzt die Einheitsordnung des antiken Tempels der Mehrheit der Geschosse und dem dekorativen vielgestaltigen mittelalterlichen Aufbau aufzunötigen, versucht jene Richtung, unter Wahrung der herkömmlichen Grazie und Zierlichkeit, in Schmuck und Detail mit Kleinordnungen in verschiedenen Stockwerken bis zu stärkster Häufung dieser Elemente, den ererbten malerischen wie konstruktiven Aufbau und Zusammenbau zu retten, schafft so in der Tat noch eine Reihe höchst reizvoller Werke. Jedoch ist diese Zwischenstufe, für die Geymüller den Namen des Stiles der Margarethe von Valois vorschlägt, eben nur als eine wenn auch einzigartige, doch wenig dauerkräftige Zwischenbewegung vor der vollen Herrschaft der großen Ordnungen zu betrachten und ohne weitere Folge geblieben.

Den ansehnlichsten Ausdruck solchen Wollens bietet die mächtige Kirche S. Eustache zu Paris. In Grundriß (Abb. 28) und Aufbau haben wir hier eine verspätete mittelalter-

liche Kathedrale vor uns, fünfschiffig mit Kapellenreihe und überragendem Mittelschiff über Strebebogensystem, Triforium, wie zwei Westtürmen. Die Seitenschiffe sind gleich hoch, die Kapellen von halber Höhe.

Aber es ist neues Gefühl in die alten Züge gedrungen. Wie schon in der erheblichen Breitenausdehnung, die die Hälfte der größten Länge beträgt, ist es selbst in der ganzen Grundrißanordnung wohl erkennbar. Die Marienkapelle in der Achse des Mittelschiffes durchbricht die Umgänge durch besondere, nach dem Chorhaupte radial sich verengende Sterngewölbe; Aufbau und Grundriß streben in völliger Harmonie zu einer räumlichen Einheit, die den mittelalterlichen Kathedralen nicht eigen ist, von einzigartiger Schönheit der Verhältnisse und Durchblicke (Abb. 118).

Alles einzelne ist nun in die neue Formenwelt übergeführt. Die herrlich emporschießenden Bündelpfeiler sind nach antikem Vorbild in zierliche Säulenordnungen mit verkröpften Gebälken, Kandelabern, Baldachinen und Zierat aufgelöst, in den älteren Teilen von hohem Formenreize, auch die Maßwerke im Geist der neuen Zeit umgebildet; doch noch nirgends tritt ein Streben nach einer beherrschenden Ordnung im antiken Sinne hervor, als andeutungsweise außen am Querschnittgiebel.

Das Bauwerk, dessen Erfindung man Pierre Lemercier dem Älteren zuschreibt (fortgesetzt durch seinen Sohn Nicolas und Enkel Charles David), ist 1532 begonnen und vom südlichen Querschiffe aus nach zwei Seiten durch ein Jahrhundert hindurch bis zur Vollendung geführt. 1640 wurde das nördliche Querschiff abgeschlossen. Die Westfassade war damals in der unteren Hälfte fertig, fiel aber im 18. Jhh. leider dem jetzigen andersartigen Neubau zum Opfer. J. A. Ducerceau hat übrigens einen Entwurf hinterlassen, der im Geist der ersten Erbauer in einer Westfront mit zwei Türmen und Vorhof das leider jetzt entstellte Werk zu künstlerisch vollkommener Einheit durchbildet (Geymüller, Abb. 156).

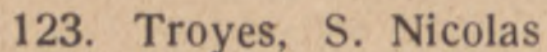
Jene eigenartige Richtung hat noch eine Reihe verwandter Werke hervorgebracht, besonders wichtig die Kapellen des évêques und de la Toussaint an dem Dom zu Toul. Die letztere ein Kuppelbau durch oben abgestumpfte Ecken ins Achteck übergeführt, die erste von quadratischem Grundriß, doch beide gleichartig in ihrer inneren Durchbildung: zwei schmuckvolle Ordnungen übereinander, bei beiden Abdeckung durch prachtvolles steinernes Kassettenwerk, bei ersterer sogar horizontal. In der technisch glänzenden Herstellung ganz in Stein feiert die französische Baukunst einen einzigen Triumph. Aber auch hier die starke Häufung von Säulen, Pfeilern mit vollständigem Gebälk, dazu alles in reichstem Marmorprunk. Von Bedeutung ist das innere Verhältnis: lichte Weite gleich der Höhe bis Oberkante-Hauptgesims.

Die erstgenannte wurde von Bischof Hektor d'Ailly seit 1532 am Ende des linken Dom-Querschiffes erbaut. Die beiden Phantasie-Säulenordnungen übereinander sind von gleicher Größe und Art, an den stützenden Punkten gebündelt und oben durch Bögen verbunden. Charakteristisch das Quadrat als durchgeführte Grundform: die Decke zeigt 4 : 4 Kassetten; die Wandflächen je vier quadratische Hauptfelder, entbehren also der Mittelachse. Die Freude am Formentum der Renaissance hervorleuchtend; nicht weniger als 53 Säulen mit vielfach gekröpften Gebälken tragen das architektonische Gerüst. Reichste vielfarbige Marmorflächen wetteifern mit der Fülle des Gesimswerks und üppiger Kapitelle. Die über je zwei stützenden kurzen Tonnen auf jeder Seite etwa 7 m frei tragende Decke ist ein Meisterstück französischer Steinmetzkunst, durch zwei Hauptbalken, die auf kragsteinartige Viertelkreise sich aufstützen, kreuzförmig geteilt; diese, der Erleichterung halber ausgehöhlt, sind als scheitrechte Bögen konstruiert.

Das Äußere hat im Untergeschoß an den tragenden Teilen kräftige Pfeiler, oben freistehende Säulen und ein starkes Konsolen-Hauptgesims. Alles Architektonische ist von sorgfältiger reicher Durchbildung eher italienischen als französischen Charakters; doch wirken die Verhältnisse und Häufungen etwas schwer.

Die Kapelle Aller Heiligen, am rechten Seitenschiffende als Gegenstück zu jener, wohl erst seit 1649, von Abt Jean Forget als seine Grabstätte erbaut, ist offenbar ein Werk des gleichen unbekannten Architekten.





123. Troyes, S. Nicolas (Gurlitt)



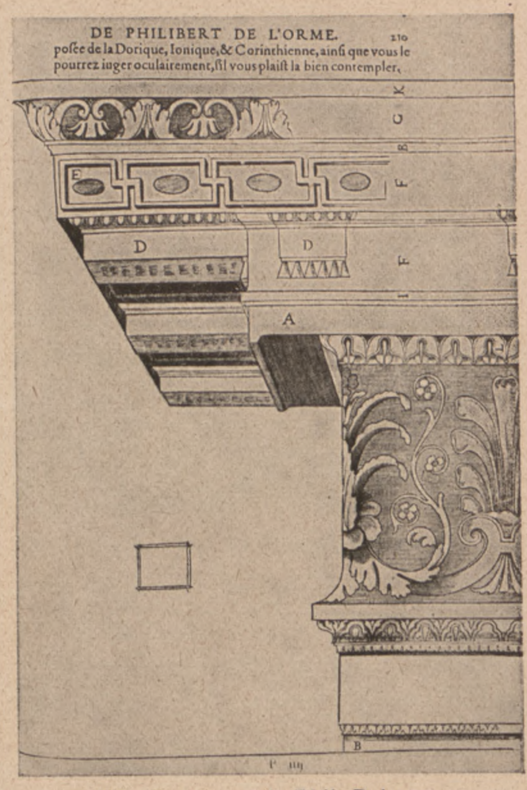
124. Troyes, Hôtel Vauluisant (Gurlitt)

Man empfindet größere Reife und Überlegung, schon darin, daß sie sich achsial mit gewaltigem Bogenportal auf das Schiff öffnet und durch ein großes oberes Fenster geradeaus beleuchtet wird, abgesehen von der Kuppellaterne. Auch hier zwei Ordnungen übereinander von gleicher Höhe, doch unten dorisch, oben jonisch, d. h. in den Verhältnissen nach oben leichter werdend; die oberen verbindenden Bögen auf Kragsteinen so angeordnet, daß an den Hauptseiten jedesmal ein Palladiomotiv erscheint; in den Ecken oben Nischen, die ins Achteck überleiten. Die achtseitige Kassettenkuppel nicht halbkugelig, sondern flach gedrückt, die Laterne merkwürdigerweise mit gerader Decke.

Auch hier sind die Verhältnisse sorgfältig ausgerechnet; die Weite gleich der Höhe bis zum oberen Hauptgesimse, die Höhe der Bögen darüber mit der Kuppel wieder gleich der jeder Säulenordnung darunter; also bis zum Laternenkranz gleich 2: 3, in offenbarem Streben nach größerer Schlankheit. Im Gegensatz aber zu der anderen Kapelle, die durch ihre Bündelsäulen eine noch mittelalterliche Vertikaltendenz zeigt, trennt das Gurtgesims die zwei Ordnungen horizontal scharf voneinander. Auch hier bleibt eine gewisse Schwere, die durch Säulenhäufungen in den Ecken und im Portal noch verstärkt wird. (Abbildungen bei Geymüller Fig. 185, 186, 190, 191; Lübke Fig. 128).

Gleichen Charakters ist die Kapelle S. Romain zu Rouen zweigeschossig in der Art der römischen vielseitigen Janusbögen, mit drei Säulen an den Ecken, antiken Giebeln im Hauptgeschoß und dreigeschossigem Tabernakelaufsatz, der oben rund wird. Jedoch hier höchste Eleganz des einzelnen. Eine breite Rampe führt beiderseits zum Obergeschoß (Abb. 119). Bezeichnend für alle diese Werke sind die dichtgedrängten immer kleiner werdenden Säulenstellungen der Tabernakel, die auch im kleinen überall vorkommen, besonders charakteristisch an dem wundervollen Portal der Kirche zu Belloy, das seit 1539 entstanden und vielleicht schon Jean Bullant zuzuschreiben ist. Hier sind die drei schlank aufstrebenden dreigeschossigen Tabernakel, im obersten Geschoß ebenfalls rund wie in Rouen, in bewußtem Gegensatz gestellt zu der breitgelagerten scharfen Horizontalität des antiken Giebels darunter. Noch schärfer vor den einfassenden Pilastern des Südgiebels an S. Eustache zu Paris zweimal übereinander über Rundnischen mit Kleinarchitektur, die große Ordnung mit offenbarer Freude in kleinsten Maßstab zersplitternd.

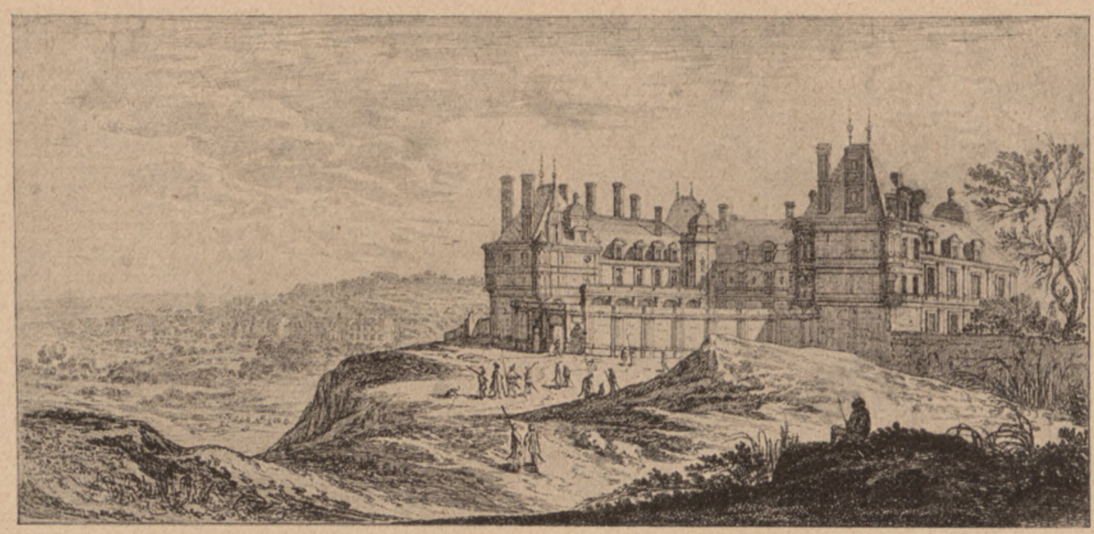
Aber langsam siegt die reine Säulenordnung, die sich zu immer größerer Strenge unter Abweisung jeder noch so anmutigen Beeinträchtigung ihrer Herrschaft emporarbeitet und die klare antike Linie erstrebt. Der französische Charakter mit seiner Neigung zum Akademischen hat sich diese sozusagen wissenschaftliche Sicherung der Kunstübung zum Ziele gesetzt, nachdem einmal die Regelhaftigkeit durch die Theorie begründet war. Das langsame Wachstum der Säulenordnung in Maßstab wie beherrschendem Rang bis zur Tyrannei läßt diese Bewegung in erstaunlicher Weise erkennen.



125. Gesims nach Phil. Delorme

Die nächste Zwischenstufe, ehe es so weit kommt, zeigt uns dann jene Zeit auf dem Gipfel ihrer Kraft; noch immer behauptet die Geschoßeinteilung ihre maßgebende Bedeutung, innerhalb ihrer ist jedoch bereits nicht nur die volle Beherrschung der akademischen Form vorhanden, sondern auch das Spiel anmutigen Kleinwerks und Zierats völlig abgestreift. Das Zusammenwirken der zwei stärksten Talente dieser Zeit, Pierre Lescots und Jean Goujons, hat hier das Größte hervorgebracht, das dabei nationalfranzösischer Eigenart nirgends entbehrt, nirgends rein italienisch zu sein strebt. Das klassische Werk hierfür ist das Louvreschloß zu Paris.

Das gotische turmreiche Kastell des 13. Jhhs. um einen runden freien Donjon in der Mitte des fast quadratischen Hofes, vierseitig sich herumbauend und im folgenden Jahrhundert durch prachtvolle Ausbauten — Treppenhaus, Halle — im Hofe repräsentativ umgeschaffen, wünschte Franz I auf den alten Fundamenten als neuzeitliche prächtigste Residenz erstehen zu lassen. Der westliche und halbe südliche Flügel wurden sofort in Angriff genommen, aber erst unter Heinrich II in der Hauptsache fertig. Ein saalartiger Platz von über 50 m Seitenlänge, von zwei hohen Geschossen mit Attika umfaßt, entfaltet den blühendsten Reichtum der Renaissanceformen in sorgfältigster Abwägung zu unvergleichlicher Wirkung (Tafel V). Im Gegensatz aber zu italienischer Art ist jede Seite durch drei Risalite vertikal geteilt, offenbar in Anlehnung an die französische Pavillongliederung, doch jedes nur mit gebogenem Flachgiebel abgeschlossen und ohne Fortsetzung im Dach, so daß die Horizontale gewahrt bleibt. Wundervoll ist der Rhythmus wirksam: die Vorsprünge sind durch paarweis gestellte Halbsäulen mit Nischen und Tafeln dazwischen eingefaßt, die unten Türen, oben stärker betonte Fenster umschließen, dazwischen unten je drei tiefe Bögen, oben drei Giebelfenster zwischen Pilasterteilung. Die Attika prangt im üppigen Schmuck von Goujons Reliefs, an den Risaliten kriegerische Gestalten und Gefangene, dazwischen Trophäen; über dem Gesimse zierliche Ornamentauflösung spanischen Klanges; das hohe Dach schließt mit prunkvollem Metallkamm und Schmuckgehänge. Die Flächen der Erdgeschoßpfeiler und Bögen kontrastieren mit den durch drei Horizontalbänder durchflochtenen des Obergeschosses, und diese wieder mit den Flachbildern der Attika; der plastische Schmuck ist sorgfältigst verteilt und trotz



126. Schloß Meudon (J. Silvestre)

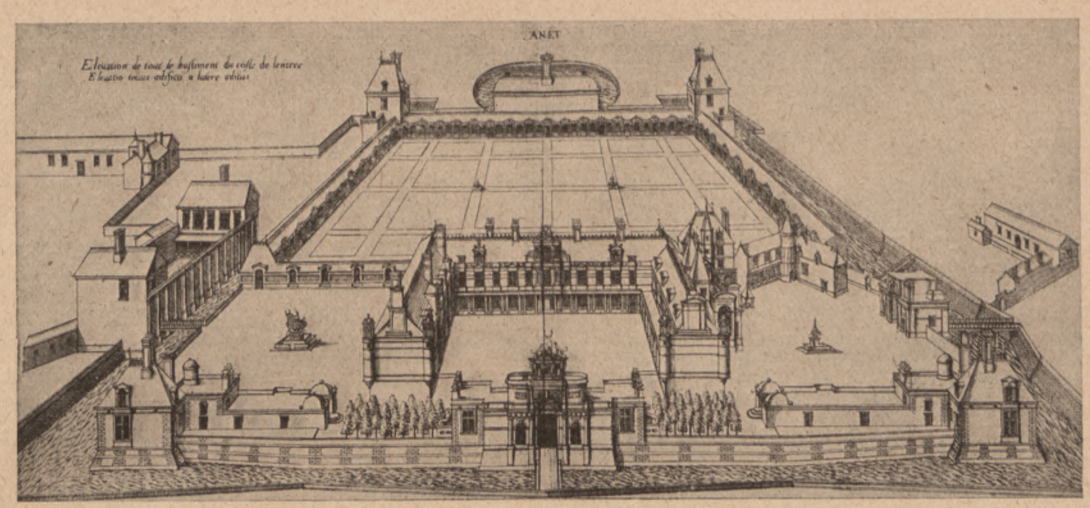
großen Reichtums in Vorsprung und Bewegung zurückhaltend, nirgends mehr als eben notwendig, dabei von größtem Wechsel. Die Anwendung füllender Relieffiguren von betonter Gewänderpracht seitlich der Öffnungen, insbesondere der Rundfenster, wie der hängenden Tafeln mit Girlanden und Zweigen, alles im flachsten Relief, dürfte hier zum erstenmal so auftreten.

Trotz der sorgfältigen Durchbildung der italienischen Renaissanceformen klingt hier überall ein starker nationaler Ton, vor allem in der stetigen Unterbrechung des Rhythmus und im reichen Wechsel der Schmuckformen. Es ist nicht hier ein gleichmäßig umfaßter Raum, wie der italienische Palasthof, sondern zugleich eine festlich durchgebildete Fassadendekoration auf den Hofwänden ringsum. Auch die tiefen Arkaden des Erdgeschosses sind nicht mehr offene Hallen, sondern stützende Pfeilerbögen der Wände mit Fenstern darin, in etwas an S. Germain erinnernd. Die Fenster, schmaler als die Bögen, stoßen unter diese; es ergibt sich also für sie die neue Form der Stichbogenabschlüsse, wohl das älteste Beispiel.

Bezeichnend die durchgeführte plastische Bildung der gesamten Hofwände, wie die Einbeziehung der Flächen, auf denen die Fenster sitzen, in die Architektur, im Gegensatz zu jeder italienischen Art. Alles ist aneinander gebunden, nirgends Gegensätze von Architektur und glatter Wandfläche.

Der Bau des Pierre Lescot, Sieur de Clagny zeigt auch im Grundriß die Königliche Residenz. Der Westflügel enthält im Erdgeschoß einen großen Saal, gewölbt — daher die tiefen Pfeiler — am rechten Ende mit Musiktribüne auf den berühmten vier Karyatiden Jean Goujons, am linken über 5 Stufen die merkwürdige etwas erhöhte Säulenhalle des „Tribunals" mit großer Rundnische am Ende, offenbar vorgebildet durch die früher da gelegene Schloßkapelle mit Apsis; also wohl ein Festsaal mit gesonderter Loge für den König. Rechts stößt an ihn die Haupttreppe, von prächtigem Felder-Tonnengewölbe bedeckt, darüber wieder ein Saal. Die übrig bleibenden Räume im großen Eckpavillon und Südflügel sind königliche Gemächer von prachtvollster Ausstattung (diese heute im Louvrebau zerstreut).

Der Südflügel wurde bis zur Mitte fertig. Der Plan bei Ducerceau zeigt, daß diese ein wenig längere Südseite mitten den alten Eingang des Hofes beibehalten sollte, mit einer beson-



127. Schloß Anet (Vogelperspektive) (Ducerceau)

ders ausgebildeten Halle in Vierpaß-Grundrißform. Also hier würde ein betontes Mittelstück zwischen die zwei Mittelrisalite getreten sein, selbstverständlich auf der Nordseite wiederholt. Gerade dies von Bedeutung, weil es die sonst gleichartigen vier Seiten auf den beiden längeren kraftvoll unterbrochen hätte.

Der Eckpavillon, mit Quaderketten an den Ecken, hatte oberhalb seiner drei Geschosse noch ein hohes Obergeschoß mit Rundbogenfenstern, diese durch architektonische Linien und Reliefschmuck wieder zu einer Gruppe zusammengefaßt und mit Flachgiebeln abgeschlossen. Dies wie die hohen Dächer mit Zierkämmen und die dekorativ ausgestalteten Schornsteine gaben dem Ganzen den französischen Charakter zurück.

Die Anfänge der Bauausführung liegen im letzten Lebensjahre Franz' I (1546), der aber schon 1527, nachhaltig 1539 bei dem Besuche Karls V den Plan gefaßt hatte, die Festung des alten Louvre zur eigentlichen königlichen Residenz umzubauen. Unter Heinrich II (1559) waren der Westflügel und der Südflügel unter Katharina von Medici in der Hauptsache vollendet; doch wurde unter den Nachfolgern immer weiter gebaut (Lescot blieb der Meister bis zu seinem Tode 1578), obwohl Reste der alten Burg noch bis ins 17. Jhh. sichtbar waren. Damals entschloß man sich, die vier Seiten des Hofes auf das Doppelte zu verlängern, indem man da, wo sie endigten, eine neue Mitte annahm und diese durch mächtige Pavillons hervorhob. Der östliche Hauptflügel, der nach außen die berühmte Halle Perraults wendet, ist, wie die Vollendung des Südflügels und des Nordflügels, ein Werk Ludwigs XIV. Ursprünglich zeigte der Südflügel die einfache Außenarchitektur Lescots, die, an der Westseite wiederholt, in der Ecke in dem mächtigen rechteckigen Eckpavillon ihren Höhepunkt fand: geböschten Sockel, zwei gleich hohe Geschosse und niedrige Attika. Von Bedeutung erscheint es, daß die Fenster im Erd- und Obergeschoß nach dem Muster derjenigen im Hofe zum ersten Male freistehende Stichbogenabschlüsse aufweisen, eine Form, die seitdem aus der französischen Architektur nicht mehr verschwindet. Die zwei Hauptgeschosse haben noch doppeltes steinernes Fensterkreuz. Hier ausnahmsweise glatte Wandfläche als Hintergrund der Fensterarchitektur im italienischen Sinn.

Lescot hatte schon (1544) das Hôtel Carnavalet begonnen, auch hier die eigenen Züge offenbarend. Vor allem in der am Louvre in noch bedeutenderem Maße hervortretenden Eigentümlichkeit der Anordnung ganz flacher Reliefgestaltungen auf den Wandflächen zwischen den Fenstern, sich wie dort der Hand des Jean Goujon bedienend (Abb. 122). Die Grundrißanordnung mit dem Ehrenhof vor dem Hauptgebäude, Portal in der Eingangsseite, an beiden Hofseiten Bogenhallen (später stark umgebaut), dürfte in dieser Regelmäßigkeit, die ganz akademisch wird, beim städtischen Hôtel so ausgesprochen zum ersten Male auftreten. Von da ab herrscht sie bis zum Schlusse des 18. Jhhs.

Das freieste Werk des Künstlers ist die Fontaine des Innocents, ein reiner architektonischer Zierbau; ein Hauptgeschoß von korinthischen Doppelpilastern, dazwischen zwei Bögen auf der Langseite, einer auf der Querseite, auf hohem Sockel für die Brunnen, oben niedrige Attika mit Flachgiebeln (Abb. 120). Die Verhältnisse sorgfältigst abgewogen, doch rein nach Gefühl, nicht nach Zahlen. Besonders charakteristisch wieder der frei schwimmende Reliefschmuck auf allen zurückliegenden Flächen; die Architekturteile meist glatt. Goujons Flachbilder, vor allem seine Nymphen zwischen den Pilastern, deren reiche Gewandung fließendem Wasser ähnlich wirkt, sind mit Recht hochberühmt. Es ist hier eine Zusammenwirkung des flüssigen Plastischen und des strengen Architektonischen, wie sie wohl nirgends in Frankreich mehr gleiche Vollkommenheit erreicht; eine Harmonie, die geradezu als musikalisch empfunden wird.

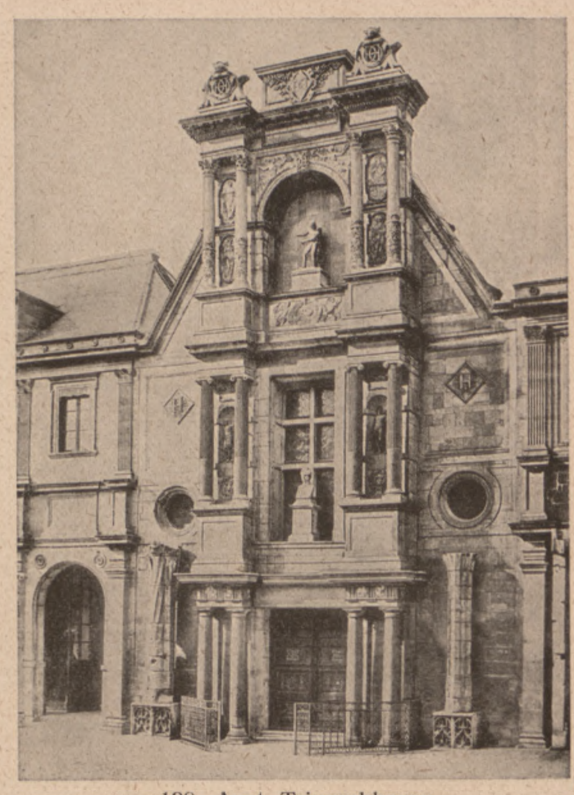
Die offene Loggia war für Zuschauer bei Festlichkeiten bestimmt und einst an eine Kirche angebaut; jetzt ist das Ganze zu einem freistehenden einbogigen Pavillon umgestaltet. Die Erbauung fällt um 1550. Gemeinsam hatten die gleichen Meister seit 1541 auch den verschwundenen Lettner von S. Germain l'Auxerrois gearbeitet.

Jene drei Werke zeigen die erwähnte besondere Eigentümlichkeit des Flachreliefschmuckes, vor allem die Gewandfiguren großen Maßstabes auf den freien Wandflächen zwischen den Architekturteilen in so übereinstimmender Art, daß man gerade dieses Kunstmittel als Lescot eigen ansehen muß, um so sicherer, als die übrigen Goujonschen Arbeiten dessen entbehren und in ihren Reliefflächen sich meist in rein dekorativem oder ornamentalem Schmuck kleinen Maßstabes ergehen, sich eher der Manier J. Bullants anlehnend. Ganz anderer Art ist das Grabmal des Louis de Bréze zu Rouen, 1535—44 ausgeführt, noch ein Werk strömender Jugendkraft von stärkster Plastik, mit freien Doppelsäulen eingefaßt, die stark bewegte übergroße Karyatiden tragen. Unten der Sarkophag mit dem Leichnam, im Bogen das Reiterbildnis des Verstorbenen, als Krönung eine säulengefaßte Nische mit Viktoria. Das ganze Werk, prächtig in Marmor und Alabaster (Abb. 121), ist überall mit überreichem Bildhauerwerk an Figuren und Schmuck bedeckt. stark schwingend, doch in den Verhältnissen weniger sicher. Es gilt als Goujons erste größere Arbeit. Sein späterer Stil offenbart sich in der Tat bereits in der Reliefumrahmung der Tafeln.

Hat sich in diesen Werken, zu denen noch die einzig prächtigen Ausstattungsarbeiten der Innenräume des Louvre, meist in Holz, zu zählen sind, die französische Renaissance auf die Höhe der reichsten Prachtentfaltung erhoben, so läuft parallel mit ihnen eine Richtung, die, noch mehr nationalfranzösisch, äußerste Verfeinerung und Verschärfung des architektonischen Apparates, Zurückdrängung des plastischen Schmuckes, Ersatz rauschenden Laubwerks und der Girlande wie ähnlichen Beiwerks, durch flache scharfe Linienzüge und Verschlingungen, auch Mäanderbildungen, erstrebt. Dazu höchste Eleganz in der Behandlung, durch ganz flache Bildung aller Vorsprünge und tragenden Teile wie Einfügung von Platten und Tafeln vereinheitlicht.

Von derartiger Durchbildung war der abgebrochene Kreuzgang des Célestins zu Paris; ähnlich das Portal von S. Nicolas zu Troyes (Abb. 123); von ungemeiner Pracht der Kamin im Hôtel Vauluisant daselbst, bei dem auch einige große Schweifungen im Schmuckwerk hinzukommen (Abb. 124); die zwei letzten Werke sich den Arbeiten des Delorme nahe anschließend. Jener Kreuzgang von allem muß von dieser aufs Feinste geläuterten Richtung einen Höhepunkt dargestellt haben: eine dorische Pilaster-Architektur teilte die inneren Wandflächen; die noch gedrückten kassettierten offenen Doppelbögen dazwischen ruhten auf zarten Doppelsäulen mit Laubknäufen und gekröpftem Gebälkstück (Geymüller, Abb. 214). Der lineare Schmuck ist hier ersetzt durch die feine Felderteilung des Korbbogengewölbes. An der Ecke ein wundervoller Durchblick durch die Brunnenkapelle. Die dorische Pilasterordnung wiederholt sich außen als freie jonische Säulenstellung.

V. Die großen Theoretiker.



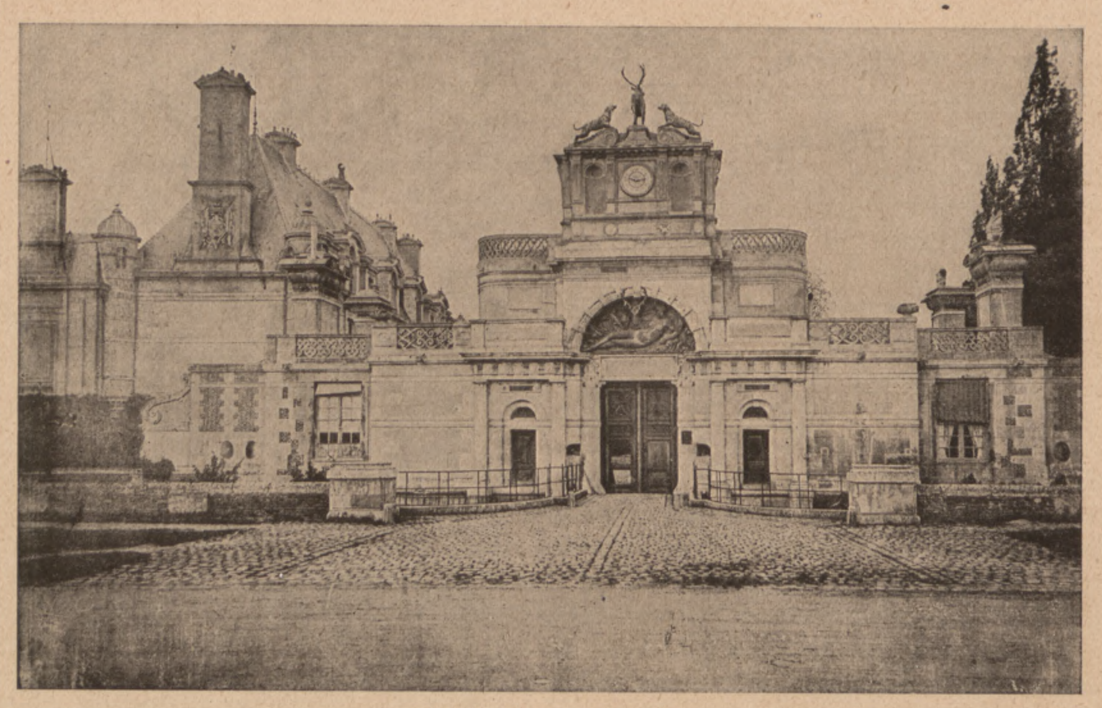
128. Anet, Triumphbogen

In die Zeit Franz' I fällt dann auch die erste und fast höchste Blüte der Architekturtheorie. Der wissenschaftliche Zug im französischen Wesen, sein zielbewußtes Streben nach System und Regelrichtigkeit, schon von jeher wirksam und sich bereits in der gotischen Kunst des Landes glänzend offenbarend — man denke nur an das Reise-Skizzenbuch des Villard de Honnecourt — schafft in dieser Zeit rasch eine Reihe architekturtheoretischer Werke, die an Gründlichkeit und Schärfe wie klarer Erfassung der Aufgabe ihre italienischen Vorbilder völlig in den Schatten stellen, indem sie gleichzeitig der künstlerischen Schaffenskraft der schriftstellernden Baumeister das erwünschteste Feld eigener Betätigung und Auffassung bieten.

Hatten jene sich zunächst vorwiegend in Vitruvausgaben gefallen, hatte dann Serlio außer den Hilfswissenschaften der Geometrie und Perspektive die Säulenordnungen nebst einer Reihe von Bauwerken im Geiste seiner Landsleute nebst einigen trockenen Beispielen eigener Erfindung gebracht, so gingen die französischen Theoretiker gleich erheblich weiter. Schon der erste französische Vitruv, der durch Jan Martin, Sekretär des Kardinals de Lennoncourt, 1547 herausgegeben wurde, weicht von seinem Original, der Übersetzung der Cesariani (Como 1521), erheblich ab. Es offenbart sich in den großen Darstellungen der Säulenordnungen stärkstes persönliches Gefühl für Zusammenstimmung des einzelnen, insbesondere auch der Profilierungen, mit dem Ornament und der Gesamtwirkung; es ist da ein fester Zusammenhang der Gesimsentwicklungen bis ins letzte, ein gefühltes Zusammenwachsen der kleinsten bis größten Gliederungen, wie sie seit der Griechenzeit nicht mehr offenbart ist. Martin hatte sich hierzu der Mitarbeit jenes bedeutendsten Bildhauers seiner Zeit, zugleich Architekten, des Jean Goujon, versichert; von ihm stammen denn etwa 33 ausgezeichnete Holzschnitte, die sich von den nach Cesariani ungefüg genug nachgebildeten so gewaltig unterscheiden. Goujon fügte außerdem das wichtige Nachwort hinzu.

Schon vorher aber hatte sich in Frankreich ein erstaunliches Mitstreben auf diesem Felde gezeigt. Von Albertis Werk war schon 1512 ein Druck bei Rembold in Paris erschienen. Der Theoretiker Fra Giocondo (Vitruv 1511) wurde bereits für Amboise und Gaillon, Serlio aber, von dessen großem Werk das 4. Buch 1537, das 3. 1540 herausgekommen war, 1541 nach Fontainebleau berufen; sein 1. und 2. Buch ist dann 1545, sein 5. 1547 durch jenen Martin herausgegeben; vom 6. ist vor der Lyoner Ausgabe von 1560 nur eine bekannt. — Hier also fanden die literarisch tätigen Architekten auch des Auslandes das weiteste dankbare Feld.

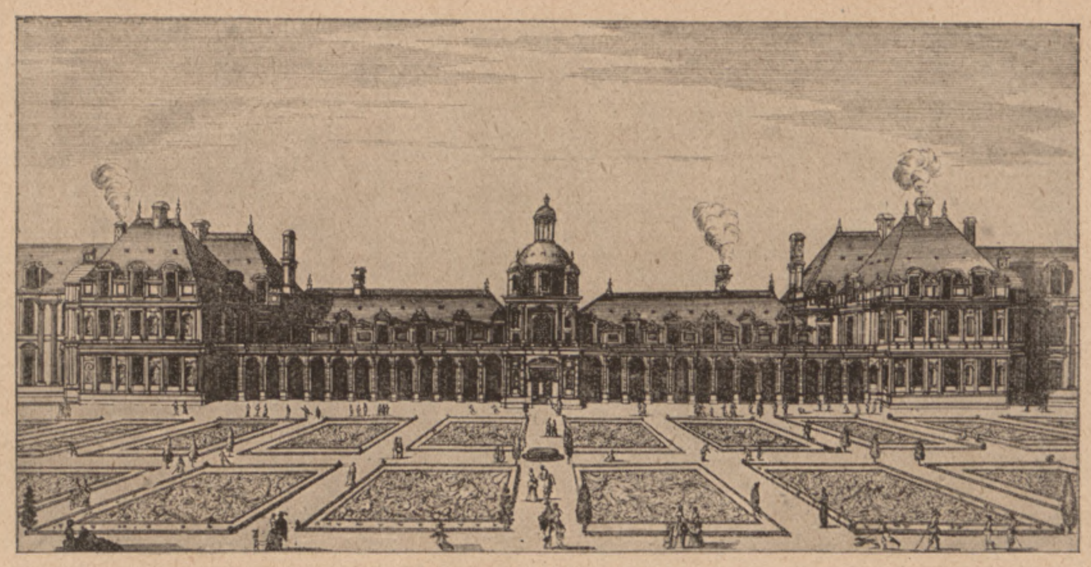
Die Säulenordnungen, als die wissenschaftliche Unterlage der Theorie, bildeten von da an den festen Stamm, um den sich das frische Geäst eigener nationaler Formenauffassung ent-



129. Anet, Eingangsseite

faltete. War dies schon in Goujons Behandlung hervorgetreten, so kam es zu deutlicher Erscheinung in den Architekturwerken des Jean Bullant und Philibert Delorme; und hat der erstere in seiner Reigle generalle d'architecture des cinq manières de colonnes 1564 französische Art noch nicht in den Vordergrund gestellt, so unverkennbar sie trotzdem hervortritt, so wird das Eigenfranzösische herrschend in dem Hauptwerk Delormes (Le premier tome de l'architecture de Ph. Delorme 1567). Es ist bezeichnend, daß er bereits 1561 in seinen Nouvelles inventions pour bien bâtir et à petits frais eine Reihe eigener Erfindungen veröffentlicht hatte, die allerdings zunächst der neuartigen Konstruktionsweise der weite Räume mühelos und ohne Seitenschub überspannenden Bohlenbögen galten, dann aber in ihrer Richtung auf Gewinnung verhältnismäßig gewaltiger Spannweiten einen ganz neuen Raumwillen offenbarten, wie er vor der Anwendung der großen Eisenkonstruktionen des 19. Jhhs. insbesondere zur Überdeckung von Bahnhofs- und ähnlichen Hallen nicht wieder erschien. Delorme meisterte, wie viele bahnbrechende Baukünstler vor und nach ihm, die Konstruktion in erstaunlichem Umfange und bereicherte seine Veröffentlichungen, wenn diese auch scheinbar zunächst dem Formentum galten, durch technische Abhandlungen in ungewohnter Art, wie ja auch dann sein zweites wichtigeres Buch an erster Stelle eine umfangreiche Abhandlung über Steinschnitt und kühne Steinkonstruktionen (Trompen u. dergl.) enthält. Hierin bleibt er der vorbildliche und maßgebende Führer für die französischen Architekten, die bis heute dies Feld mit größter Sorgsamkeit bestellen. — Ebenso widmet der Meister Kaminen und Schornsteinen besondere Behandlung, insbesondere um Mittel anzugeben, wie die Rauchplage zu vermeiden sei.

Der Unterschied zwischen Delormes Behandlung der Säulenordnungen nun, und der in den etwa gleichzeitigen Werken des Vignola und Palladio, ist auffallend; hier das ange-



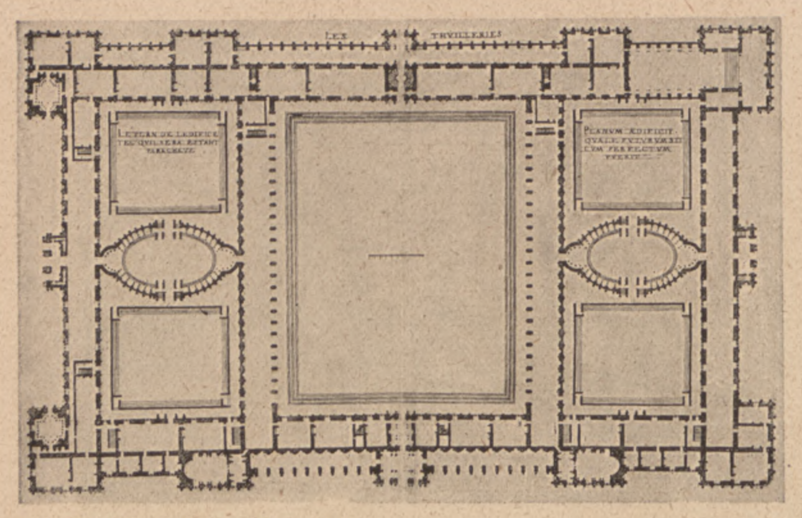
130. Tuilerien um 1650

strengte Suchen nach der antik römischen Regelmäßigkeit bis zur Trockenheit und Schwerfälligkeit, dort die sorgfältige Auslese eigenartiger eleganter Formenbildungen, wie sie dem französischen Geschmacke zusagten, denen gegenüber die normalen Muster nun eben kurz angeführt werden. Wie denn Delorme bei einem besonders reichen Kapitell jonisch-kompositer Art sagt: n'est de celles que Vitruve monstre ny tous autres autheurs d'Architecture, und bei manchen Stücken, so bei einem antik sein sollenden Gebälke, das er rasch gemessen habe, ehe die Kalkbrenner es zerstörten, der Gedanke nicht fern liegt, daß sie Delormescher Erfindung seien. Vergl. die Stücke p. 211 u. 212. Jedenfalls sind seine Profilierungen ebenfalls von jener scharf-straffen Art und jenem Zusammenklang, den ich schon bei denen Goujons hervorhob. — Linienverschlingungen nach Art des Mäanders treten bei starker Bevorzugung ornamentaler Bildungen häufig auf, auch diese zum Teil kaum wirklich antiker Herkunft (Abb. 125).

Zu guterletzt bringt Delorme als besondere Gabe seine bekannte Erfindung der französischen Ordnung, die in mannigfachen Abwandlungen in Frankreich noch lange ihre Kreise zieht (vgl. Brinckmann, Baukunst d. 17./18. Jhhs.): eine dorische Säule, am Schaft durch verschiedene Ornamentbänder unterbrochen und in Trommeln geteilt, dem Steinschnitt der Schäfte nicht ohne Verdienst Rechnung tragend. (Vorher ist sogar ein in Stein nachgeahmter Baumstamm als Stütze vorgeschlagen.) Dann eine jonische Ordnung gleicher Art, wie sie Delorme schließlich am Tuilerienpalast verwirklichte, allerdings da in noch reicherer Ausführung.

Außerdem zeigt er, wohl das erste Beispiel, eine kleine Reihe eigener, zum Teil ausgeführter Fassaden, so den Portalbau zu Anet und sein Haus zu Paris. (Erst Palladio folgte um 1570 darin nach.) Er verspricht aber, im leider nicht erschienenen zweiten Bande sich mit ausgeführten eigenen Werken ausführlich abzugeben.

Auch der wichtigste der drei gehört im Wesen und Ziel derselben nationalen Richtung an. Ohne Zweifel ist Jacques Androuet Ducerceau d. Ä. sogar als der fruchtbarste Architekturtheoretiker der Renaissance überhaupt anzusehen (nur Vredeman de Vriese kommt



131. Tuilerien, Paris. Grundriß (Ducerceau)

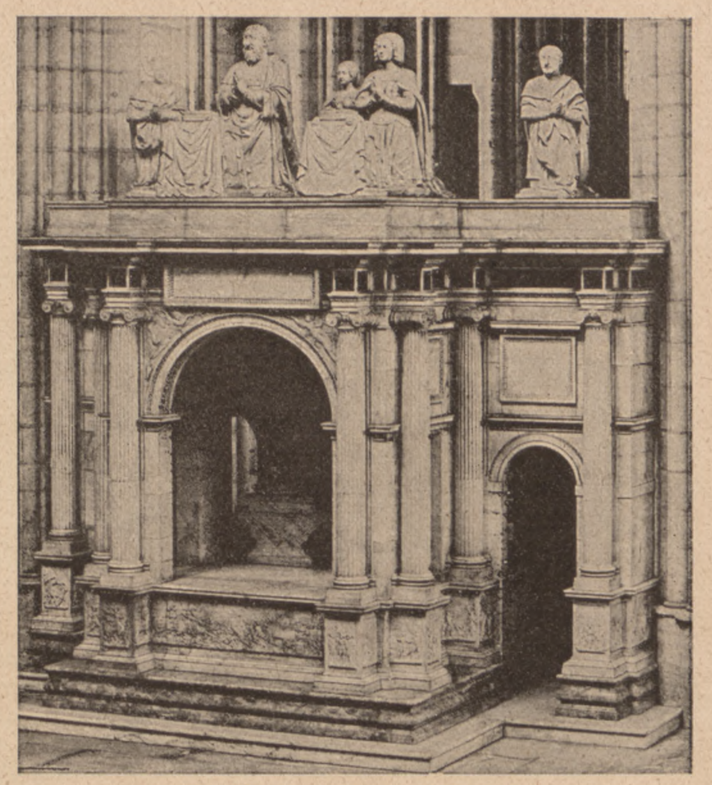
ihm nahe), für Frankreich, als der einflußreichste. Nicht nur durch seine zahlreichen Blätterfolgen, die die Grundlagen der damaligen Architekturwissenschaft bildlich darstellen — Säulenordnungen, antike Fragmente, optische Musterstudien (antike Ruinen), römische Gebäude und Triumphbögen, italienische Kirchenentwürfe (darunter manches nach fremden Publikationen, so des Vredeman, Pitoni, H. Blum, V. Solis), sondern am meisten durch die seinen eigenen Kompositionen gewidmeten; zuerst für Einzelheiten, Säulen, Karyatiden, Ornamente und Rollwerk, Grotesken, Gefäße; dann Architekturstücke, wie Türen, Fenster, Dachfenster, Brunnen, Tore, Kamine, Denkmäler u. a. m.; ferner größere und ganz große eigene Baugedanken, fast nur Schloßbauten. Zuletzt sein berühmtes Hauptwerk: Les plus excellens bastimens de France, 2 Bände, 1576, 1579. — Dazu kommen die Unzahl seiner Zeichnungen und Studien aller Art, die weiteste Verbreitung fanden, meist wieder Bauentwürfe darstellend.

Von allerhöchster Bedeutung sind diese Arbeiten als der unvergleichliche Spiegel des französischen Architekturwollens während der 50 Jahre von 1530—80. In ihnen zeigt sich der Widerschein der Schule von Fontainebleau, wie der weiteren an sie schließenden nationalen Formenentwicklung, alles auf Grund eingehenden Studiums der antiken und neueren italienischen Vorbilder.

Das obengenannte letzte Hauptwerk, Katharina von Medici gewidmet, enthält die wichtigsten Bauwerke der neuen Richtung in Frankreich, von Amboise und Gaillon an bis zu den jüngsten Leistungen, Schloßbauten nicht nur der Könige, sondern auch des Adels, darunter eine Reihe seitdem umgebauter, anders ausgeführter, zerstörter oder selbst nur geplanter Werke. Vergang, Krieg, Revolution haben von ihnen so vieles vernichtet, was uns nur noch in diesen bildlichen Darstellungen erhalten ist, daß uns hier ein wahrhaft unschätzbarer Überblick über das gesamte Wollen und Leisten des französischen baulichen Mäzenatentums erhalten ist, auch ohne daß der letzte noch fehlende Band erschien.

In den freien Erfindungen insbesondere kleineren Umfanges sodann stellt sich bei ihm das Formentum dieser Epoche auf das bezeichnendste dar. Die elegante und schlanke scharfe Bildung aller architektonischen Einzelheiten vom Säulen- und Gesimswerk an bis zum Schmuck jeder Art, auch der figürlichen Gestaltungen, trägt überall dasselbe Antlitz, unterliegt gleicher Stilisierung, die freilich auf das in Fontainebleau Vorgebildete zurückweist. Das lineare Flachornament, das verschlungene Rollwerk feiert hier Feste. Nicht wie in Deutschland und den Niederlanden, kurz und derb, rein malerisch gefühlt und gehäuft, sondern langzügig und schlankflüssig, dabei flächig, von echt französischer Eleganz der Linienführung.

Diese drei Theoretiker sind zugleich als ausübende Baukünstler führend für ihre Zeit, die sich über die Regierungen Heinrichs II, der Katharina von Medici, Franz' II und Karls IX erstreckt. Man darf diese als die eigentliche Erntezeit dessen bezeichnen, was, unter Franz I gesäet, nach dem Verschwinden der letzten Überlieferung aus dem Mittelalter in reinen Renaissanceformen, doch national fortgebildet, in vollster Üppigkeit aufgegangen war.



132. S. Denis, Denkmal Franz' I

Dabei besteht, was ich schon früher als den Zielpunkt der gesamten Bautätigkeit der Renaissance in Frankreich kennzeichnete: der Franzose betrachtet die châteaux für Könige und Adel als den Hauptgegenstand seines Bauens, gegenüber Italien, das einerseits den römisch-katholischen Kirchenbau (Zentral- und Kuppelbau), anderseits den Bau der vornehmen palazzi mit unvergleichlicher Energie verfolgt, wie gegenüber dem Norden, hauptsächlich Deutschland, wo die Durchbildung des Bürgerhauses vor allem andern in Frage steht, selbst die Schlösser meist nur Gruppen solcher Einzelbauten darstellen.

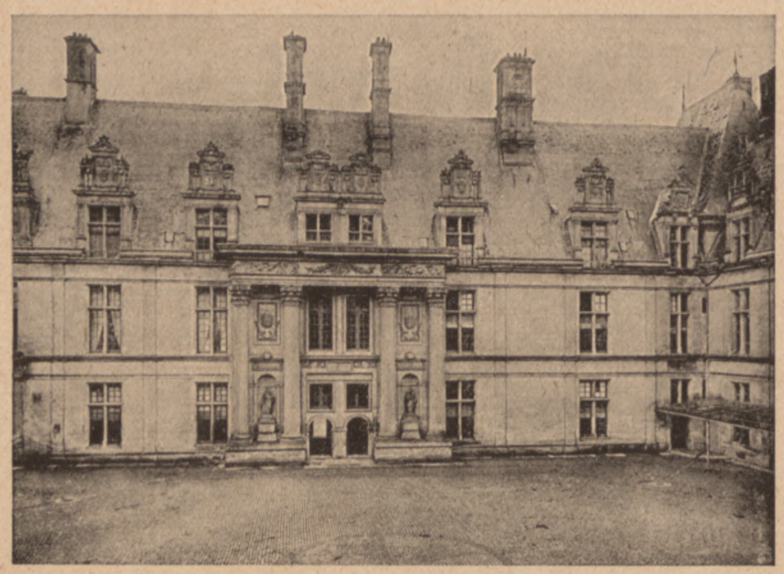
Die bisher übliche Anlage der französischen Schlösser wird in der Hauptsache beibehalten: Flügelbau um den Hof; Hauptbau mit Mitte geradeaus; vorn niedriger Abschlußflügel mit Eingangspartie. Das zeigen Delormes, Bullants, Ducerceaus meiste Schlösser als Grundzug, wenn auch in wechselnder Ausgestaltung, und behalten auch die folgenden Jahrhunderte dauernd als eisernen Bestand. Als zweite erhält sich daneben die alte Kastellform: vier Flügel mit Eckbauten um quadratischen Hof.

Delormes Bauten sind dafür am bezeichnendsten. Das Schloß zu Meudon (zerstört) war das klarste Beispiel für die erste Grundform; der niedrige Eingangsflügel mit mittlerem Triumphbogen war ausnahmsweise nach vorn ausgebogen. Die Vorderpavillons der Seitenflügel zeigten an den Ecken zweistöckige runde Erker, die inneren Hofecken Treppentürmchen. Hallen nach vorn und vor den Seitenflügeln. Nach alten Nachrichten galt der Bau als hervorragend schön; seine feine Pilasterarchitektur muß äußerst sorgfältig durchgebildet gewesen sein; der Umriß ist von großem Reiz (Abb. 126).

Durchaus ähnlich, nur umfangreicher, das berühmte, halbzerstörte Schloß zu Anet, nur daß die Eingangsseite mit dem Triumphbogen hier winklig weit nach vorn vorspringt; Meudon, obwohl jünger, erscheint wie eine einfachere Vorstudie zu diesem nach jeder Richtung auf das mannigfaltigste durchgebildeten und reichgestalteten Gebäude. Das alte gotische Schlößchen lehnt sich im Winkel an die rechte hintere Ecke des Neubaues, die Rückwand eines seitlichen Hofes bildend, dem ein anderer auf der linken das Gegengewicht hält. So haben wir mitten das Hauptgebäude mit Mittelhof, von zwei Seitenhöfen flankiert; an die Rückseite stößt der regelmäßige Garten, so daß das Ganze dann ein fast ganz regelmäßiges Rechteck bildet, von Mauer, Eckbastionen und tiefem Graben umrahmt.

Der Grundriß (Abb. 127) ist eine Augenfreude in Abstufung, wohlabgewogenen und wohltuenden Verhältnissen, wie geschickter räumlicher Einteilung. Die Betonung der Achsen musterhaft, dabei nirgends akademisch steif und schwer, vielmehr zugleich malerisch, weil meist nicht durch innere Raumfolgen, sondern durch besondere ein- und vorgeschobene Baukörper bewirkt.

Schon der ganz eigenartige Eingangsbau, im Intervall des Haupthofes als rechteckige Masse vorgeschoben und durch einen Triumphbogen von ausgewölbtem Grundrisse eingeleitet, folgt diesem System. Die Achse des rechten Flügels führt in den prächtigen Kuppelbau der Kapelle; diese springt als wohlgegliederte


133. Ecouen, Vorbau im Hofe

Baumasse die Mitte des rechtsseitigen Hofes hinein, ihr Gegenüber bildet der zweite Torbau in der ersten Querachse nach rechts hin; mitten im Hofe ein Zierbrunnen.

In der Mitte des linken Hofes die Prachtfontäne J. Goujons (jetzt im Louvre), von Diana mit Hirschen und Hunden bekrönt; links gegenüber die lange Pfeilerhalle der Voliere, nach vorn in der Achse eine nach außen als Rundbau vortretende große Nische. Die Gartenfront des Hauptbaues, mit Terrasse dazwischen, ist von zwei starken Pavillons eingefaßt; den riesigen regelmäßigen Hintergarten umziehen rings Grottenhallen in Rustika; über ihre Mitte ragt das lange Kuppeldach der Orangerie, diese wieder von einem Halbrund des Grabens umfaßt.

Nur die altgewohnte Reihung der Räume fällt auf; korridorlos und ohne irgendeine Zusammenfassung zu gemeinsamer Raumwirkung; bloße Verknüpfung verschiedener Zimmergruppen: das alte Jagdschloß.

Ist doch Diana die Göttin der Jagd, und so ist jede jagdliche Beziehung, jedes Jägeremblem hier eine Huldigung vor Diana von Poitiers, wie das Ganze ein königliches Geschenk für sie.

Den glänzendsten Schmuck bildete in der Mitte des Hauptbaues im Hofe der berühmte Triumphbogen (heute école des beaux arts). Drei Doppel-Säulenordnungen übereinander zu seiten der mittleren Öffnungen, zu oberst im Bogen die Reiterstatue des ersten Gatten Dianas, mit seinem Wappen darüber; sozusagen das akademische Probestück des Baukünstlers (Abb. 128). In der Tat an Sicherheit, Flüssigkeit, Eleganz und Schärfe aller Gliederungen kaum zu übertreffen, von der ernsten Dorik der untersten bis zur üppigen Korinthik der obersten Ordnung. — Das heute ungünstige Höhenverhältnis der sockellosen dorischen Säulen zu dem sehr hohen Sockel der jonischen rechtfertigt sich daraus, daß einst die Erdgeschoßordnung als offene Säulenhalle um den Hof lief, also horizontal verknüpft war.

Andererseits hatte sich die klassische Antike schon im dorischen Triumphbogen des Eingangs angekündigt, in den klaren dorischen Säulenhallen am rechten und Hauptflügel des Hofes fortgesetzt. Die flächige Fensterarchitektur des Schloßkörpers gewährte ruhigen Hintergrund, die französische Verfeinerung der Wand- und Fensterbehandlung des 18. Jhhs. schon vorfühlen lassend.

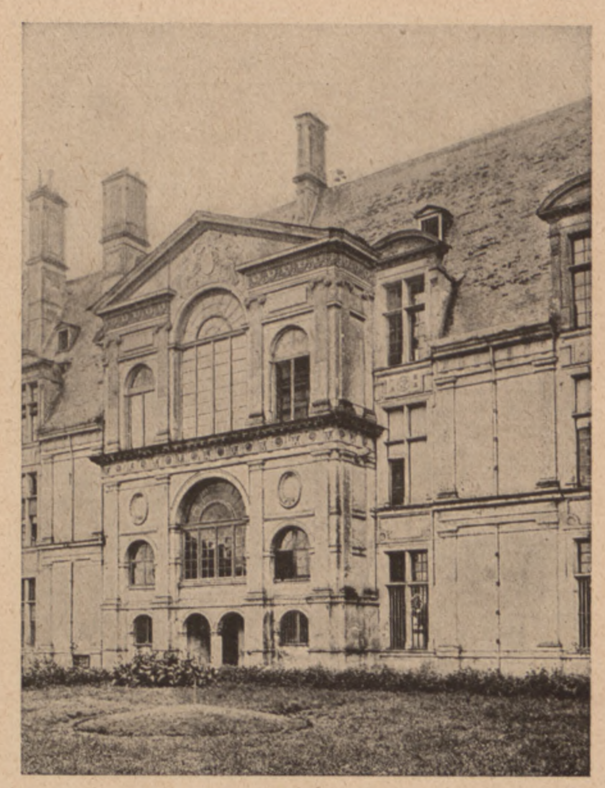
Auch das strömende Formenvermögen der Zeit Ducerceaus läßt sich nicht zurückdämmen, quillt reich im Aufbau und Schmuck des etwas kapriziösen, doch höchst reizvollen Portalbaues, der eine Art Attika mit abgerundeten Ecken trägt (Abb. 129). Im tiefen Eingangsbogen tritt Cellinis Bronzenymphe, von Fontainebleau hierher gewandert, zum zweitenmal prächtiger in Wirkung. Des Ganzen Krönung ist der Uhrbau, von beweglichem Bronzehirsch und Hunden als Stundenzeigern abgeschlossen, durch langgezogene Konsolen, Nischen und Abschlußvoluten geschmückt. Der ganze Bauteil, in mehreren Abstufungen mit verschlungenen durchbrochenen Geländern eingefaßt, ist auf das reichste in verschiedenen kostbaren Steinarten, Marmor, Serpentin, Porphyr, in vielen Farben ausgeführt oder damit bekleidet.

Die zierliche Kuppelkirche im rechten Flügel, mit Vorhalle, abgerundeten Kreuzarmen und zwei Pyramidentürmen in den Winkeln, zeigt das italienische Problem in französischer Färbung, formal die volle Beherrschung des gesamten Apparates, doch in nationaler Auffassung; das Ganze ein Kleinbild der großen italienischen Zentralbauten; ist übrigens eine fast getreue Wiederholung der einstigen Kapelle beim Schloß zu Villers-Cotterets, die gleichen Kleeblattgrundriß besaß, nur ohne Türme (Geymüller, Fig. 192, 193, 195).

Wenn wir dazu noch die ernste Gruftkirche im Park hinzunehmen, die fast zum erstenmal im Lande eine große Pilasterordnung am Äußeren aufweist (Geym. Fig. 160), nur durch die schwere Attika gemildert, so haben wir in Anet das vollständigste Rüstzeug für einen jagdlichen Schloßbau jener Zeit aufgerollt vor uns, im Ge-

danken und Anlage kaum wieder erreicht, freilich im Maßstab zierlich, dafür aber alles in höchster Verfeinerung der formalen Durchbildung, wie der wissenschaftlich-akademischen, dasselbe, was Franz Mansart ein Jahrhundert später in Maisons für seine Zeit neu zusammenfaßte.

Delorme begann seine Tätigkeit als Schloßerbauer mit dem von S. Maur-les — Fossés für Kardinal Bellay 1537; hier noch die geschlossene Form um den Mittelhof festhaltend. Die Rustika an Sockel, Pilastern und Fensterumrahmungen des Äußeren ist für die „Ländlichkeit" charakteristisch, ebenso wie das ganz flache Dach des zuerst einstöckigen Baues. Die Umgestaltung für Katharina von Medici zu einem mächtigen Bau mit vier dicken doppelten Eckpavillons und dreistöckigen von riesigen Flachgiebeln abgeschlossenen Hallen dazwischen spricht für eine theoretische Laune. Davon war nach Ducerceau 1579 ein Flügel vollendet, doch das Modell für das Ganze fertig einschließlich der regelmäßigen Gartenanlage.



134. Ecouen, Terrassenvorbau

Dem folgte seit 1552 der Bau zu Anet, den Heinrich II für seine Freundin Diana von Poitiers, Herzogin von Valentinois, in wenigen Jahren, ohne Rücksicht auf die Kosten und in wunderbar sorgfältiger Ausführung, errichten ließ. Die Ausstattung mit Täfelungen und Deckenmalereien, Fußbodenfliesen, edelem Gestein war fast ohnegleichen. Die Gruftkirche dürfte später entstanden sein, doch vor 1566, wo Diana starb. Ob auch sie Delorme angehört, oder vielleicht Jean Bullant, ist unentschieden.

1553 Meudon, als Schloßbau ganz ähnlich, wenn auch ohne jenen reichen umgebenden Aufwand an weiteren Höfen, Nebengebäuden und Garten. Dafür entstand seitwärts in der Folge (1556?) die einst berühmte Grotte mit mächtigen Treppenanlagen, langen Hallen, Flankengebäuden und mittlerem hohem Pavillon (Geymüller, Fig. 127), doch wegen Mangels an Wasser mit den großangelegten Gartenanlagen später ganz aufgegeben. Verwandt das neue Schloß zu S. Germain-en-Laye, ein Idealbau mit Hof in Vierpaßform inmitten, umgeben von Wohnräumen, Hallen, großartiger Badeanlage (Abb. 30), zur Seine das hohe Ufer mit Terrassen und Treppen hinabsteigend, erst unter Heinrich IV fortgeführt, jetzt aber auch verschwunden (Abb. 198).

Die wahrhaft große Aufgabe seines Lebens und Wollens ward Delorme im Entwurfe zum Tuilerienpalast für Katharina von Medici gestellt. Diese gedachte offenbar, den Palästen des heimatlichen Florenz ein französisches Gegenstück glänzendster und gewaltigster Art und Gestalt gegenüberzustellen. Blieb es bei einem vielfach geänderten Bruchstücke, so ist doch der Plan, wie ihn Ducerceau in den Grundlinien aufbewahrte (Abb. 131), ein Markstein in der Geschichte der französischen Baukunst.

Auch hier ist die herkömmliche Anordnung der bestimmende Ausgangspunkt, doch in ihrer Weiterbildung ins Kolossale getrieben und erweitert. Der Mittelhof ist nach der Gartenseite durch einen eingeschossigen Hallenbau mit Terrasse und Portal abgeschlossen, rings dann aber von zweigeschossigen Flügeln umgeben; das Ganze gleicht schließlich einem Stadtteil: zu beiden Seiten eines forumartigen Haupthofes zwei mächtige Baublöcke, die wieder je zwei fast quadratische, durch ein ovales Amphitheater geteilte Nebenhöfe umschließen. Nie ward ein Gebäude geplant, das so ausschließlich für Feste und Repräsentationen gedacht war; die Maße des Ganzen, 188 auf 118 m, waren die gewaltigsten. —



135. Chantilly, Kleines Schloß

Säle und Zimmer sind in die vorderen und hinteren Langflügel verteilt; diese durch vier fast 100 m lange Hallen- und Galerieflügel verbunden, die fünf Höfe von Stufenterrassen umfaßt, wie die zwei Amphitheater offenbar für Schaustellungen bestimmt. Denkt man sich diese und die Höfe von Festzügen und Zuschauern erfüllt, so erscheint der Wunsch solcher Veranstaltungsmöglichkeiten ganz einzig großartig. Ein mächtiger theaterartiger Festsaal ist am linken Ende des Hauptflügels der Stadtseite angefügt, vier kleinere sind an verschiedene Stellen verteilt.

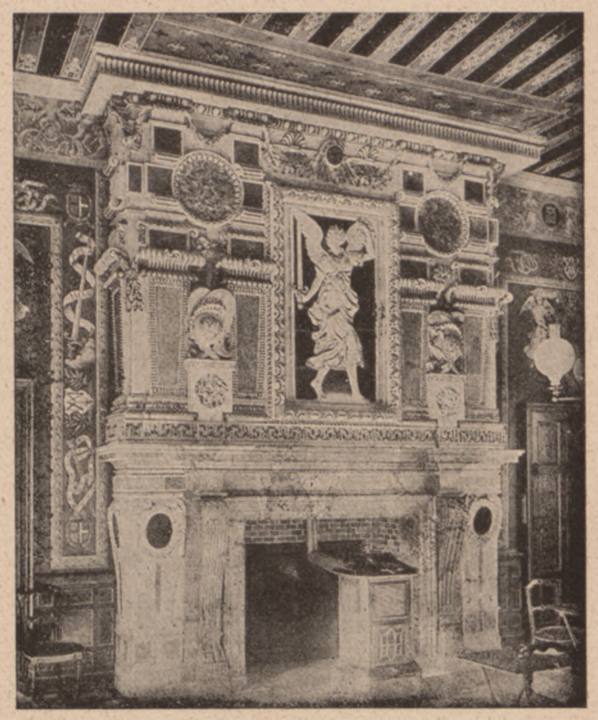
Trotz der ungeheuren Räumlichkeiten herrscht immer noch die altfranzösische Gewohnheit der einfachen selbst korridorlosen Reihung der Räume; nirgends sind auch nur zwei wichtige achsial verknüpft. Die Pavillons nicht in den Fluchten der Flügel, sondern willkürlich verschoben. Die Eingänge zu den Sälen in den Ecken, sogar schräg durch die Mauern, das Akademische der Grundrißdurchbildung fehlt durchaus. Man sieht, auch Palladio war für die Franzosen noch nicht vorhanden. Erst die Barockzeit hat Frankreich jene glänzenden, zuletzt raffinierten Raumentwicklungen und Raumfolgen geschenkt, die von da bis heute der Stolz der dortigen Grundrißdichter blieben.

Die Architektur Delormes kam nur an den beiden Fronten des Gartenflügels zur Verwirklichung, dafür in höchster Sorgfalt der Durchbildung (Abb. 130, Lübke, Fig. 93, Geym., Fig. 46, 110). Der starke, kuppelgekrönte Mittelpavillon über der doppelarmigen runden Haupttreppe (auch diese ein neues) ist von da an gesicherte Errungenschaft; die seitlichen offenen Bogenhallen folgen Delormes französisch-jonischer Ordnung; auf der Terrasse darüber steht die prächtige Reihe der Dachfenster, mit giebelgekrönten Tafeln rhythmisch wechselnd. Auch die Wellenschwingung der Dachvorbauten bleibt künftig französische Renaissance-Eigenart, statt daß diese wie bisher nach Bedarf als bunter Dachschmuck ohne Wechsel durchlaufen.

Die Tuilerien wurden an der Gartenseite 1564 begonnen und waren beim Tode Delormes (1570) bis zu den ersten Pavillons durchgeführt; es folgt J. Bullant mit der Erbauung dieser zwei in feinen Formen mit freien Säulenstellungen in zwei Geschossen vorspringenden Körper, vielleicht noch nach Delormes Plan. Der Bau wurde infolge eines Aberglaubens 1572 von der Königin aufgegeben, die sich dann durch Bullant das kleine Hôtel de Soissons als Wohnung erbauen ließ, ein bescheidener Rückzug von so gewaltigen Absichten. — Erst die Absicht der folgenden Könige, insbesondere Heinrichs IV, die Tuilerien durch einen ungeheuren Galeriebau mit der Ecke des Louvre zu verbinden, veranlaßte die Verlängerung des Gartenflügels bis zu den Eckpavillons; längs der Seine schloß sich dann jene gewaltige Galerie an.

Am Grabmal Franz' I in St. Denis hat Delorme noch einmal die feinste Konsequenz seiner antiken Studien gezogen, und die eleganteste jonische Säulenstellung auf figuriertem Sockel wieder als Triumphbogen, doch mit zurückspringenden Flügeln, umschließt tempelartig die Leichname, trägt die knieende Familie des Königs (Abb. 132).

Noch ist seiner Raumkunst zu gedenken. Das glänzendste Zeugnis dafür ist die Raumgestaltung der Galerie Henri II in Fontainebleau, oben (S. 91, Abb. 116) gestreift. Es gibt kaum einen Raum in Europa, in dem echt königliche Pracht in so eleganten, doch sehnigen und scharfen Formen, zugleich so streng architektonisch entfaltet ist. Die herrliche Kassettendecke, die hohe streng geteilte Täfelung, und als Zielpunkt des Meisterstückes baukünstlerischen Aufbaues der Kamin, bilden mit den alle Wandflächen erfüllenden Malereien Primaticcios das Meisterwerk der Innenkunst jener Zeit. — Leider sind am Kamin die Satyrgestalten durch Säulen ersetzt. — Der Kamin im Hôtel Vauluisant zu Troyes ist der echte Nachfolger dieser Leistung (Abb. 124).



136. Ecouen, Kamin

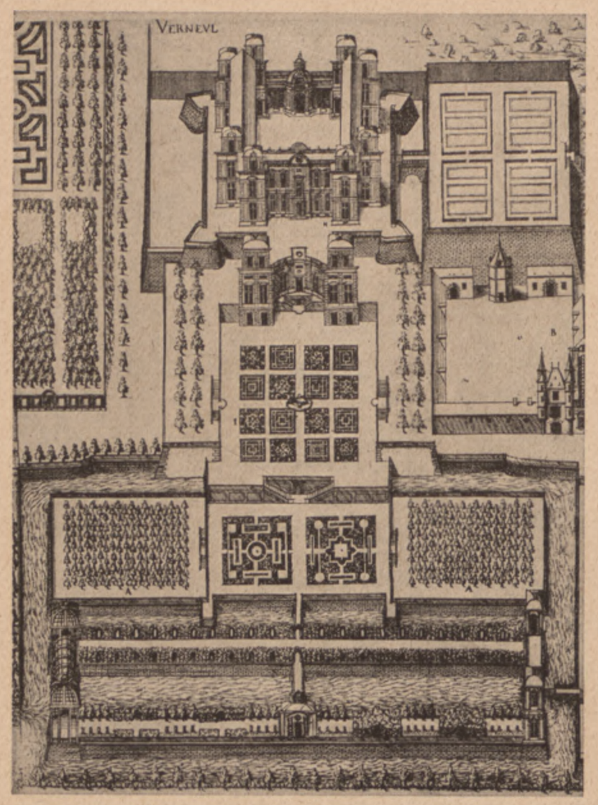
Jean Bullant geht ähnliche Wege. Mit dem vornehmen Schloßbau zu Ecouen tritt er in die Öffentlichkeit, parallel dazu geht sein Säulenbuch. Aber er richtet sein Streben in noch weit höherem Maße auf die Pflege der antiken Säulenordnung und ihre Hervorhebung. Hat er in Ecouen den üblichen Haupteingang im Eingangsflügel schon als Triumphbogen — ein Wettbewerb dem zu Anet im Hofe — dreigeschossig aufgebaut (Abb. bei Ducerceau), so betont er jenen Willen noch auf das stärkste an den drei Vorbauten der seitlichen Hofflügel. Der rechts im Hofe ist noch zwei-, der linke aber (Abb. 133) eingeschossig, seine vier freien Säulen durch die beiden Geschosse hindurch angeblich getreu nach denen des Jupiter Stator zu Rom. Hier vielleicht das erste französische Beispiel der Groß-Ordnung, bereits um 1560.

Das Giebeldreieck fehlt noch im Hofe, durch eine enge Gruppe von Dachfenstern ersetzt; dafür tritt es außen am Terrassenvorbau des rechten Flügels (Abb. 134) auf; hier schon die bei Bullant so oft erscheinende Diskrepanz der vorgestellten Ordnung mit den Gesimsen des Hauptbaukörpers, der Fenster mit den Pilasterstellungen.

Die Hervorhebung des antiken Gerüstes gegenüber dem Baukörper und seinen Öffnungen ist an Bullants Bauwerken allgemein, so am kleinen Schloß zu Chantilly: schon die Säulenstellung des Portals mit Bogen und Giebel liegt wie eine zweite Schicht vor der Wand und ihren Fenstern, sie zwar einrahmend, doch mehr unterdrückend (Abb. 135); offenbar als das architektonische Wichtigste. Noch stärker in der Pilasterarchitektur des Flügels, die durch die Fenster geradezu peinlich zerschnitten wird. Ähnlich jenem Portal das von Fère-en-Tardenois, doch einheitlicher und geschlossener. Dies staffelartige Gegeneinanderarbeiten der beiden sich durcheinander schiebenden, ja bekämpfenden Architekturschichten, der sachlich praktischen und der idealistisch davorgestellten, ergibt einen merkwürdigen Dualismus, von sichtlichem Reiz für den Künstler, ihm den Triumph der antiken Idee über die hemmende Wirklichkeit bedeutend.

Ecouen ist vielleicht schon 1538 für den Connetable Anne von Montmorency begonnen, man weiß nicht von wem. Palustre gibt einen Meister Billard an, Geymüller deutet auf Goujon.

Die Anordnung die gewohnte: niedrigerer Eingangsflügel, um den Hof drei zweistöckige, deren Querachse diesmal betont ist, jenen antiken Probestücken zuliebe. Die Gemächer in gewohnter Aufreihung ohne Korridore.



137. Schloß Verneuil nach dem 1. Plan (Ducerceau)

Jedenfalls ist Bullant lange vor 1561 am Schlosse beschäftigt; zweifellos entstammten wenigstens die drei Flügelvorbauten wie die Außenarchitektur des Flügels nach der Terrasse seiner Hand; ebenso das zerstörte Eingangstriumphtor; bei fast allen diesen Bauteilen herrscht jener Widerstreit der rein baulichen und der dekorativ antiken Architektur.

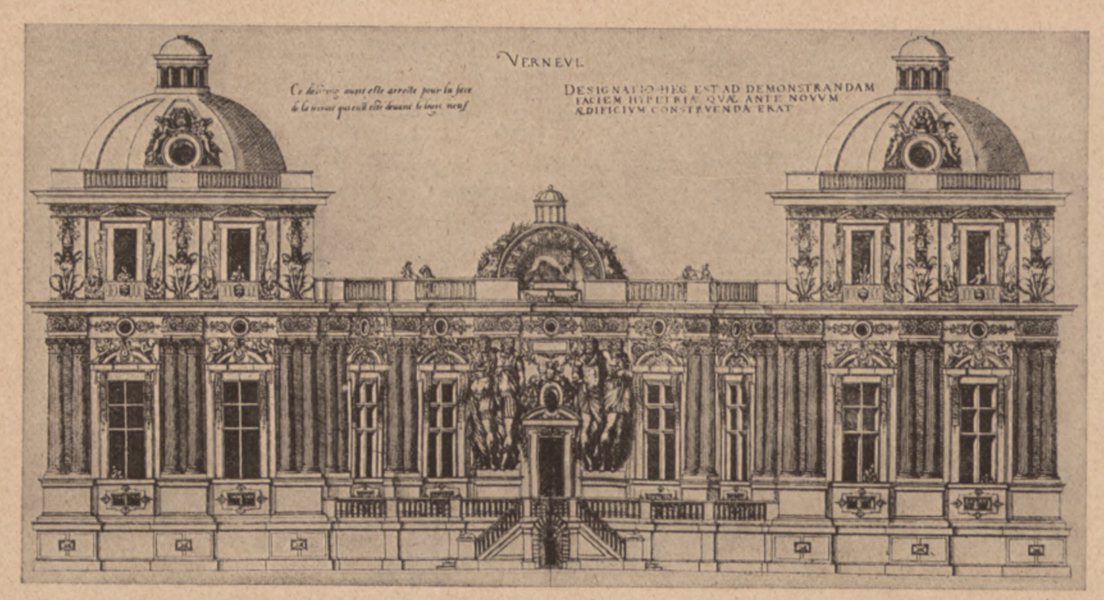
Die Durchbildung auch der Ausstattung im einzelnen bis zur berühmten Fliesentäfelung des Hofes steht auf der höchsten und zum Teil selbständigsten formalen Stufe (Abb. 136), die der Kapelle im Verein mit Goujon wahrhaft meisterlich. Nicht minder bei dem über den Graben gespannten Viadukt zu Fère-en-Tardenois, zu dem das erwähnte dorische Portal mit Bogen und Giebel führt; eine wundervoll sich bewegende Pfeilerbogenreihe mit einer das Dachgesims durchschneidenden Giebelfensterkette darüber, die diese Durchdringungen diesmal als schönsten Rhythmus empfinden läßt, gesteigert durch die niedrigen Nischen zwischen den Fenstern (Geym., Fig. 98, 107).

Jacques Androuet Ducerceaus Bedeutung liegt dagegen weniger in seinen nicht zahlreichen Bauwerken, als in seinen zeichnerischen Werken und Entwürfen; er ist der stärkste Herold der Strömungen seiner Zeit, am meisten in seinen nur selten Wirklichkeit gewordenen Idealentwürfen. Auch hier ist der feudale Schloßbau ausschließliches Ziel, freilich in keinem Lande der Welt auch zu so glanzvoller Höhe emporgestiegen.

Wenigstens einst zum Teil ausgeführt, war das Schloß Verneuil, doch seinem Wesen nach ebenfalls reiner Idealbau. Die Anlage (Abb. 137) wieder die altgewohnte, doch diesmal mit starken Eckpavillons (ursprünglich Doppelpavillons) und im niedrigen Eingangsflügel besonders mächtigem Portalkuppeltempel auf gewaltiger Säulen-Großordnung; im Hof der rechte Seitenflügel in offene Halle mit Galerie gelöst; innen sonst nach alter Art aufgereihte Zimmergruppen; nur die doppelarmige runde Treppe ist räumlich bedeutend, wie, hinter dem Hauptflügel nach dem Park zu längs angebaut, der große Saal zwischen zwei Nebensälen. Was dem Plan aber einzig eigen, ist die große Terrasse hinter diesem Saal; sie sollte sich mit Kuppelpavillons, dazwischen einem Halbrund, über das tiefere Gartenparterre schieben; in seiner Achse dann eine der üppigsten Gartenanlagen. Terrassenvorbau, Nische und Pavillons in überreicher Formenentwicklung mit Doppelsäulenstellungen, dazwischen ziervolle gegiebelte Kreuzfenster; die Attika der beiden Kuppelpavillons mit dem echtesten dekorativen Apparat Ducerceaus gefüllt (Abb. 138).

Auch der Schloßkörper selber prangte in üppiger Formenfülle. Ursprünglich besaß der Schloßbau, für Phil. de Boulainvillier begonnen, doppelte Eckpavillons; der Herzog von Nemours erwarb und vergrößerte ihn durch den nach dem Park vorgelegten Saal und die Zusammenfassung jener Doppelpavillons zu je einem stärkeren; dann aber durch eine Maßstabsteigerung des Eingangsportals und die Planung jenes einzigartigen Terrassenvorbaues mit Nische darunter und der Gartenanlage. Ducerceau scheint der Architekt des wohl schon um 1560 Begonnenen zu sein, jedenfalls aber der Erweiterung für den zweiten Bauherrn. —

Von einschneidender Bedeutung ist bei Ducerceau wie bei vielen seiner Zeitgenossen das bereits hervortretende neue Kunstmittel, an Wohnflügeln lediglich die Fensterarchitektur und die Ecken zu betonen, Pilaster- und Säulenstellungen aber auf wichtige andersartige Bauteile zu versparen; die Fenster werden meist in zwei Stockwerken übereinander zu einem aufsteigenden System verknüpft, die Ecken durch Quaderung



138. Schloß Verneuil, Terrassenfront (Ducerceau)

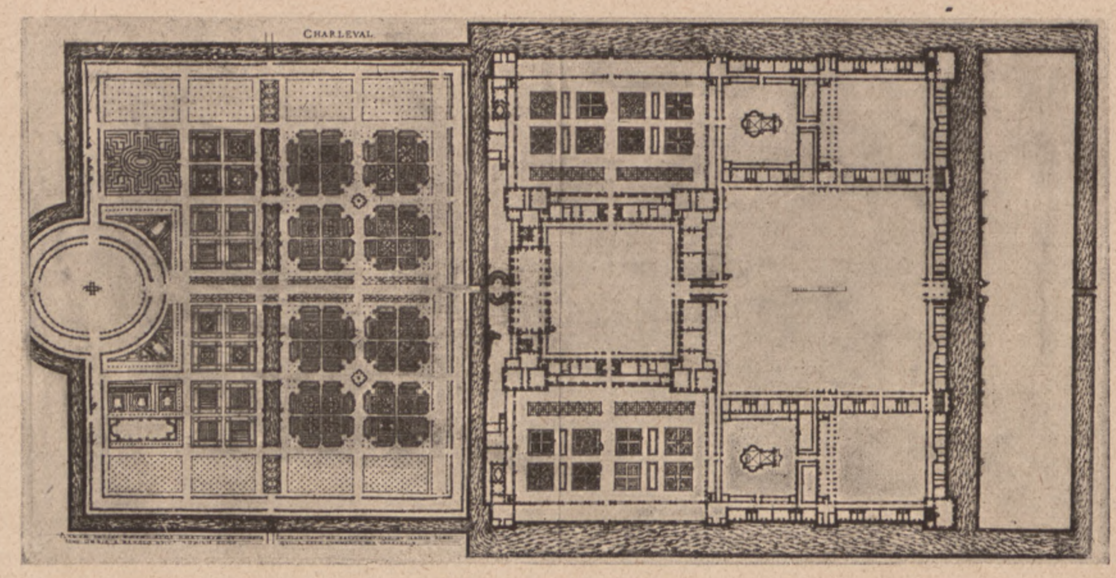
hervorgehoben, die Wandflächen als gerahmte Felder gezeigt. Der Vertikalismus dieser Wandgliederung tritt nachdrücklichst hervor, da besonders, wo gar die trennenden Stockwerkgesimse weggelassen sind. Dies setzt sich bis tief ins 18. Jhh. fort.

Ein Königsgedanke, der die höchsten Ansprüche an des Meisters Kunst stellte, doch wie diese nur halb Wirklichkeit, halb Phantasie blieb, wurde die größte bauliche Aufgabe seines Lebens: Charleval. Karl IX wollte hier seines Wesens deutlichstes und machtvollstes Mal errichten, wie dem französischen Königtum das Riesendenkmal setzen. Doch wie sein kurzes Königsleben unerfüllt blieb, nur in der Bartholomäusnacht sich für immer eine furchtbare Belastung türmend, da er doch in ihr eine staatsmännische Tat zu tun gedachte, so blieb auch sein künstlerisches Wollen nur eines Übermenschen Beginnen, dessen Erfüllung er schuldig blieb. Immerhin war es der letzte und größte Idealplan der Renaissance in Frankreich.

Bezeichnend, daß die französische Theorie gewissermaßen der Wirklichkeit vorausging, in ihr nur ihre Erfüllung sah, während man in Italien mit Taten und Wirklichkeiten arbeitete, die Theorie erst an diese anknüpfend. Der italienische Bauherr suchte die mächtigsten Tatmenschen; der französische die großen Künstler des Papiers, die sicheren Meister der Lehre, um ihnen die wichtigsten Aufgaben anzuvertrauen. —

J. A. Ducerceau sollte für die normannische Taleinsamkeit der Andelle das Idealschloß des souveränen fränkischen Königtums erdenken. Grundriß wie Proben der äußeren Architektur in seinem Buch ergeben aber, daß hier weit mehr gewollt wurde, als die französische Renaissance zu erfüllen vermochte. Erst die Zeit Ludwigs XIV erstrebte in Versailles ein ihr erreichbares Ziel verwandten Wesens.

Der Grundriß (Abb. 139) ist die Resultante aus den bisherigen Hauptleistungen: zu vorderst das Gartenschloß der Tuilerien, hinter dessen Mitte aber das Louvreschloß um quadratischen Hof als der dort fehlende eigentliche Schloßbau, durch zwei Seitenhöfe auf die Gesamtbreite der Vorderbauten gebracht. Dazu eine ungeheuerliche Steigerung in den Maßen wie in der Höhenentwicklung; zugleich eine Raumgestaltung bisher unerhörter Art, zum



139. Grundriß Charleval

ersten Male mächtige Raummassen in- und aneinander fügend; nach Achsen, Durchblicken und Steigerungen die gewaltigsten Erfindungen der Renaissancezeit überbietend. Freilich immer noch nicht unabhängig von altgewohnter Art, durchmischt von Raumreihungen und zur akademischen Durchsichtigkeit nur zum Teil gelangt.

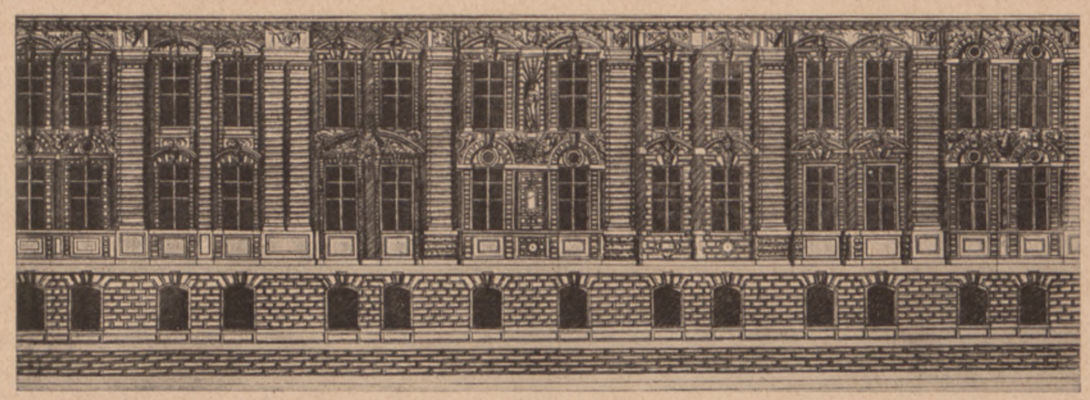
Das Schloß sollte aus jenen zwei Teilen bestehen, von denen der nach dem Vorbild der Tuilerien gebildete vordere, ein Stockwerk tiefer, als basse-cour, in elf Flügeln die Bureaus im Erdgeschoß, oben offenbar die unübersehbare Reihe der hergebrachten Einzelwohnungen für Gefolge und Gäste enthielt, alles um einen riesigen Mittelhof gruppiert, den beiderseits zwei quadratische Höfe, durch Querbau gespalten, flankierten. In den beiden Hinterhöfen freistehend je eine Kirche von Kleeblattgrundriß.

Aus dem Haupthof führt eine riesige Doppeltreppe zu beiden Seiten einer Durchfahrt ins Hochschloß hinauf. Dieses, mit mächtigen Eckbauten, sollte nach vorn Saalreihen, in den Flügeln Wohnungen, geradeaus aber den Festsaal zwischen zwei Festtreppen enthalten; von da steigt die ovale Doppeltreppe wieder zu dem gewaltigen, ganz architektonisch eingeteilten Garten hinab; dieser breitet sich in fast derselben Größe wie das Schloß nach hinten, mit einem ungeheuren Oval schließend und, wie jenes, von Kanälen umfaßt und durchschnitten.

Vielleicht ist nur der Architekt imstande, sich an der Hand der Maße und Massen ganz die Riesenmäßigkeit des Planes zu vergegenwärtigen. Das Schloß sollte etwa 360 zu 350 m messen, der erste Hof 160 m im Quadrat. Der säulenumgebene Festsaal ungefähr 60 auf 28 m; der obere Hof 100 m.

Wenn man bedenkt, daß selbst die Tuilerien nur 188 m breit, 118 m tief geworden wären, der Louvrehof damals 50 m maß, das gewaltigste Bauunternehmen jener Zeit, der Escorial — das Werk mit dem allein Charleval zu vergleichen gewesen wäre — nur 200 auf 160 m, daß der Unterhof mit dem Dachgeschoß vierstöckig sein sollte und gegen 25 m Höhe gehabt haben würde, daß das Hauptschloß diesen Teil sicher noch überragen mußte — dann wird der echt cäsaristische Gedanke in seiner Ungeheure erst greifbar. Die Hauptachse bis zum Oval des Gartens mißt über 800 m.

Der Grundriß zeigt das Betonen der Achsen in bisher nie gesehener Kraft, das Hauptschloß ein Achsenkreuz von mächtigster Bedeutung; in der Querachse zu seiten der Triumph-Eingänge je eine ovale Doppeltreppe. Die stärkste Raumgestaltung bildet der Saal des Hauptflügels zwischen zwei geknickten Riesentreppen, die mit ihm eine völlig neuartige Raumgruppe ergeben. Seine Längsachse endigt zwischen abschließenden Doppelsälen. An der Saalreihe nach vorn erscheint, vielleicht zum ersten Mal, eine zweiseitige Enfilade, ebenfalls in Doppelsälen ihr Ende findend.



140. Schloß Charleval, Außenarchitektur des Unterhofes (Ducerceau)

Was die formale Ausgestaltung aber anlangt, so empfindet man plötzlich die Unzulänglichkeit der eleganten, doch schmächtigen Formengebung und unentwickelten Körperlichkeit dieser Architektur gegenüber dem schweren, nur auf plastische Massengestaltung gerichteten Rüstzeug des Barockstils; es fehlt die Gruppierung, die theatralische Vor- und Zurückschiebung, Biegung und Elastizität des Baukörpers. Vergeblich sucht der alternde Ducerceau durch ungefüge Rustikapilaster (Abb. 140), hie und da verdoppelt, durch die gewohnte Vertikalverbindung der Fenster, vergeblich durch barock sein sollende Giebelbrechungen und Einfügung riesiger Hermen die ungeheuren Flächen zu formen; das scharfzierliche Renaissanceornament dazwischen verrät die alte Schule und den Anachronismus. Eine schwerfällige Langeweile, ein ermüdetes Versagen aller plastischen Kräfte hätte trotz gewaltigster Aufwendungen und Anstrengungen das ausgeführte Werk zum unerfreulichen Dokument der Zeit gemacht. Die Lehre scheiterte an der Anforderung der Wirklichkeit.

Es ist als sicher anzunehmen, daß der alte Ducerceau der geistige Vater von Charleval war; sein Sohn Baptiste leitete den Bau, der seit Karls IX Tode (1574) stecken blieb; nur der Garten war vollendet, vom Unterhof das Erdgeschoß mit den Bureaus; dies in Backstein mit Quaderarchitektur ausgeführt. Die (begonnene) Innenarchitektur des mittelsten niedrigen Hofflügels muß reiner Steinbau gewesen sein (Ducerceau II, f. 20).

Und so blieben die zahlreichen Idealentwürfe dieses wie anderer Meister nur mehr Häufungen; Papierphantasien ohne aufbauende Größe; ihre Bedeutung liegt ausschließlich im Grundriß; so bei der mächtigen Planung Katharinas zur Erweiterung des Schlosses Chenonceaux, wohl dem akademischesten Projekt der Periode (Ducerceau, bastimens II, f. 30). Vermutlich auch eine Erfindung Ducerceaus.

Die merkwürdige Kaprize des Schlosses Maune in Burgund gehört noch in diesen Bereich. Das fünfeckige Schloß liegt in einem hufeisenförmigen Raum von Arkaden umgeben; in der Achse eines Schloßwinkels, der als Eingang dient, geht eine lange Eingangshalle auf einen ovalen Vorhof mit zwei seitlichen Flügeln. Hinter dem Schloß tiefliegendes Gartenparterre. Alles achsial gerichtet; doch mehr eine geometrische Phantasie, wie das Fünfeck des Schlosses selber; wie Caprarola in Italien und Schloß Stern in Böhmen ein merkwürdiges Zeugnis der theoretisch-zeichnerischen Neigung der Zeit (Ducerceau, bastimens, f. 62, 63).

In Charleval tritt zuerst die Großordnung, ein auch nur in der Theorie wurzelndes Streben nach Betonen des antiken Systems, in völliger Absichtlichkeit hervor, — doch immer wieder nur eine mechanisch bleibende Vergrößerung, nirgends auch groß gefühlt. Die schwellende Gigantenkraft italienischen Säulen- und Pilasterwerkes, besonders in großen Abmessungen, war Frankreich unzugänglich, wird selbst im 18. Jhh. nicht erfaßt; als letzter blieb Bernini ein Fremdling und seine Louvrearchitektur unverstanden. Die Großordnung dient lediglich als senkrechte Flächen-Gliederung, selbst am Hôtel Lamoignon in Paris (Abb. 141), das um dieselbe Zeit erwuchs und etwa die Züge des Bullant trägt.



141. Paris, Hôtel Lamoignon

Daß die Architektur des Schlosses Monceaux, wie sie Silvestre abbildet, bereits ein Werk Primaticcios gewesen, bleibt trotz Geymüllers angestrengter Beweisführung undenkbar, gegenüber der formalen Gestaltung des Bauwerks, die entschieden auf gänzlichen Umbau oder Neubau am Ende de- Jahrhunderts hinweist; eine Pis lasterordnung ohne Gebälk mit gebundenem Fenstersystem dazwischen ist für einen — und gerade diesen — Italiener unmöglich. Man vergleiche damit die neue Residenz zu Landshut, zuverlässig ein Werk der Schule G. Romanos.

Auch die Rustika erscheint in dieser Zeit, zunächst als theoretische Form, nur gelegentlich angewandt, um ländlichen Charakter anzudeuten, dem Namen entsprechend. Erst in der folgenden Zeit, insbesondere im Gegensatz zu Backsteinflächen der Wände, wird sie ein neues wichtiges Element des Formenrüstzeuges.

Hatte zuerst wohl P. Chambiges d. Ä. an der Grotte des pins zu Fontainebleau am ungefügen Steinwerk, aus dem die Hermen der Eingangsbögen bestehen, das neue Mittel noch nach italienischem Muster, etwa im Stil Zuccaros gehandhabt, so versucht Delorme am Schlosse zu S. Maur-les-Fossés, es als ein künstlerisches Schmuckmittel zu gebrauchen; dazu stimmen die Ringe seiner französischen Ordnung. Überall aber blieb auch später der Rauhstein, sei es als Quaderkette an den Ecken, sei es als Hintergrund für glatte Architektur, sei es als Bogenstütze und Einfassung in Verzahnung oder regelmäßigem Wechsel von lang und kurz, ein Ziermittel, das mit der Körperlichkeit des Bauens, wie ehedem in Florenz, nichts gemein hatte; lediglich Schmuck bis zu eingerahmten, diamantierten, ja in Marmor eingesetzten Formungen.

Bezeichnend ist dafür die feine „kleine Galerie" des Louvre (Abb. 142), bestimmt, den Übergang zur großen Galerie nach den Tuilerien zu bilden, die P. Chambiges d. J. mit dorischen Pilastern schmückte, mit eingerahmten Quadern ihre schwarze Marmorfläche durchbrechend. Entsprechend die Bögen dazwischen. Hier und am Portal des Hôtel d'Assezant zu Toulouse (Abb. 145) mit Spitzquadern wechselnd, sind die Quaderungen reines Ornament. Ganz gleichen Geistes die Musterung der Quaderflächen, sei es mit Flachornament, Blättern, Blumen, Sternen, Wellen, gewundenen Tauen — und schließlich scheinbaren Wurmgängen (vermiculures). Durch solche Mittel sind die unteren tragenden Teile des kleinen Schlosses zu Tanlay wie am Hôtel Carnavalet zu Paris hervorgehoben und gekennzeichnet.

Vielleicht am meisten italienisierend ist die Rustika an dem trotzigen Übergangsportal, das der mißtrauische Karl IX in Fontainebleau da errichten ließ, wo er zum Schutze gegen Überfälle einen mächtigen Wassergraben quer durch den großen Vorhof gezogen hatte: echte geschwellte dorische Säulen und rauhes Quaderwerk nach Art Alessis an den Festungstoren Genuas. Dieses Portal, später mit einer Kuppel versehen, und in den ovalen Hof versetzt, erhielt den Namen der Taufkapelle Ludwigs XIII (vergl. Ducerceau, bastimens II, f. 12).



142. Kleine Louvregalerie

Von weniger bekannten Theoretikern sind ferner der große Keramiker Bernard Palissy — le recepte véritable 1564, les discours admirables 1580 — als einer der frühesten Ästhetiker, Jean Cousin der Glasmaler — liure de Perspective de Jehan Cousin 1560 — als Lehrer der Perspektive zu nennen. Der Adelige Julien Mauclerc aus Poitiers ließ 1566 sein ausgezeichnetes Werk über Säulenordnungen — traité de l'architecture suivant Vitruve — durch Réné Boyvin (auch sonst als Ornament-Kupferstecher bekannt) stechen, das aber erst 1648 herauskam. Der Tischler Hugues Sambin zu Dijon veröffentlichte 1572 sein verbreitetes œuvre sur la diversité des Hermes. Pierre Woeiriot und Etienne de Laune entzücken noch heute durch die Anmut ihrer ornamentalen und kunstgewerblichen Erfindungen. Etienne Dupérac stach zu Rom zahlreiche Architekturstücke nach der Antike und aus der Renaissancezeit. Des schönen Einzugsbuches für Heinrich II mit seinen prächtigen Triumphbögen in Holzschnitt, 1549, nicht zu vergessen.

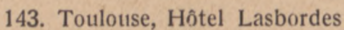
VI. Provinz und Übergang.

In der Hauptstadt und den Kreisen, die ihr Folge leisteten, vollzieht sich seit Franz II und Karl IX schrittweise eine Abkehr zu strengerer und trockenerer wie schematischerer Behandlung. Das Detail und das Ornament verliert Schwung und Schärfe, Anmut und delikate Behandlung; die Akanthusranke und das Blattwerk weicht mehr und mehr einem Flachornament, das durch vertieft eingeschnittenen Grund hervorgebracht wird; das Rollwerk wird kleiner und enger, die großen Linienzüge einbüßend.

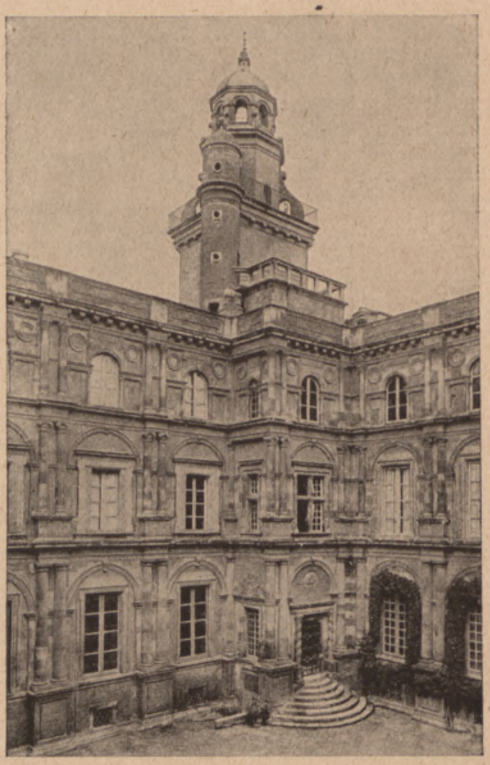
Im Lande dagegen blühte noch manches aus dem Renaissancefrühling weiter an fröhlicher Gestaltungs- und Zierfreude im gesamten wie im einzelnen. Die Häufung zierlicher Säulen zu Gruppen, zu Baldachinen, zu Pyramiden, wie zuzeiten der Margarethe von Valois, erlischt keineswegs gleich vor der theoretischen Richtung; so empfing der Justizpalast zu Grenoble in der Zeit von 1561 bis 1602 seine heitere Außenseite mit den Säulenbündeln zwischen den Kreuzfenstern.

In Toulouse wahrten die stolzen Patrizierhäuser den Anstrich der Frühzeit mit stark spanischem Einschlage; besonders deutlich am reizvollen Hôtel Lasbordes (vieux raisin); seine jüngeren Teile mit prächtig-phantasievollen Kreuzfenstern und niedriger Halle, die





143. Toulouse, Hôtel Lasbordes



144. Toulouse, Hôtel d'Assezat

den Hof vorne abschließt, gehören ebenfalls in die 2. H. des Jhhs. (Abb. 143). — Die Blüte der Schule des N. Bachelier trägt noch späte Früchte. Wichtig wird hier die Mitwirkung des Backsteins für die Wandflächen, aus denen sich die besonders malerisch wirkenden Fensterumrahmungen wie Bilder hervorheben. Der große Hof des Hôtel d'Assezat (Abb. 144) hat auf zwei Seiten dreistöckige, auf den anderen niedrige Flügel, einen mit offener Terrassenbogenhalle. Sein Architektur-System ist von architektonisch höherem Ernste: drei Ordnungen von Doppelsäulen, dazwischen Arkaden, unten Kreuzfenster, im obersten Geschoß aber ein Palladiomotiv einschließend. Die Formen scharf und elegant; auffallend die Höhe der unteren (toskanischen) Ordnung und die rasche Abnahme der Ordnungen nach oben, jedesmal um $^1/_5$. Im ganzen hier trotz blühenden Reichtums ein gewollter Anklang an das Außensystem der altrömischen Theater oder der römischen Höfe (Pal. Farnese) der Renaissance.

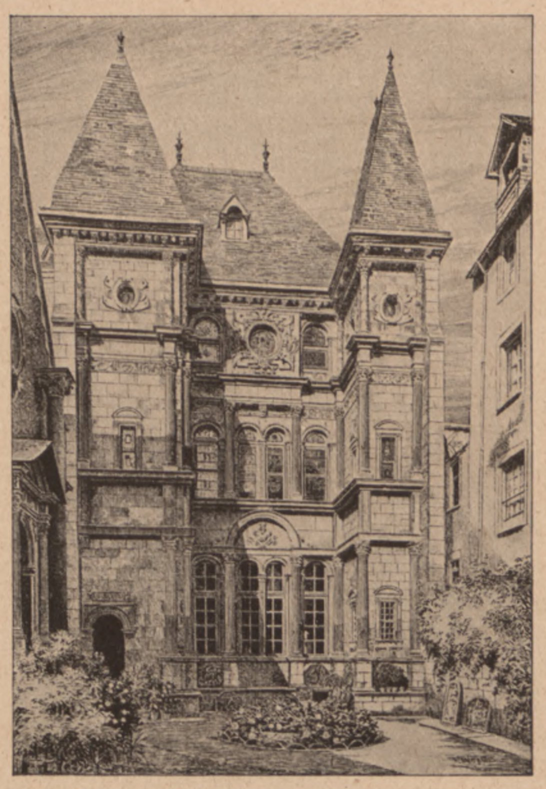
Nur der kräftige Treppenturm im Winkel der Hauptflügel mit achteckigem Kuppelaufsatz betont die malerische Seite nachdrücklich.

Primaticcio wird als Verfasser des Planes genannt; doch scheint die Überlieferung wenig glaubhaft. Die Fenster der zwei unteren Stockwerke später geändert; nur am Treppenhause ein Originalfenster mit Kreuz erhalten. Der Bau stammt von 1555. Der reizvolle Eingang (Abb. 145) ist noch einmal vom alten Geist der Theoretiker erfüllt; unten schärfste dorische Ordnung mit Triglyphen und Sparrenköpfen, oben jonische Pilasterordnung, alles von höchster Eleganz; in pikantem Gegensatz dazu die nationale Art im Kreuzfenster mit zierlichem Aufsatz; die untere Rustika rein schmückend.

Wegen der Anlehnung an Italien ist das Schloß Ancy le-Franc hier anzureihen; seine Hofarchitektur bringt Anklänge an den Genueser Alessi (Pal. Sauli), doch hier Doppelpilaster anstatt der Säulen, dazwischen unten Arkaden, oben Kreuzfenster mit bolognesken Aufsätzen; alles sehr breit gelagert; das Verhältnis der Pilasterordnung zu den Achsen wie 1 : 1, unten ohne, oben mit dem Gebälke, also abnehmend. Ob Primaticcio



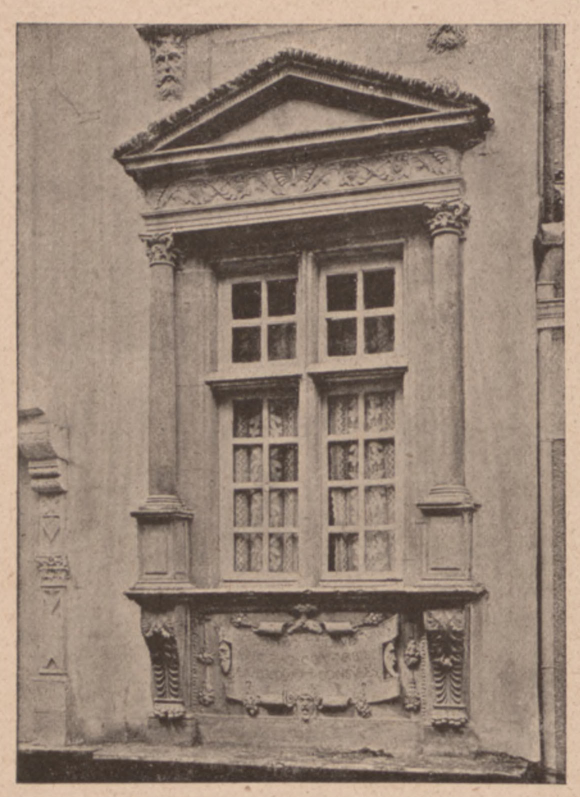
145. Toulouse, Hôtel d'Assezat (Gurlitt)



146. Orleans, Hôtel Cabu (Gurlitt)

wirklich der Erfinder auch dieses Planes für den Grafen Ant. de Clermont um 1545 sein kann, wofür freilich Geymüller sich nachdrücklichst einsetzt, scheint doch sehr fragwürdig. Den Charakter von G. Romanos Schule trägt der Bau nicht; der Grundriß (Kastell mit Eckbauten) hält sich an das in Frankreich Hergebrachte, nähert sich aber in Regelmäßigkeit der Raumverteilung und Durchführung des Achsenkreuzes in der Tat italienischer Gepflogenheit. Das Äußere ist durch doppeltes, an den Eckbauten dreifaches Pilastersystem klar gegliedert. Die treffliche Ausstattung mit Täfelungen, Decken, Malereien der zu Anet und Ecouen ebenbürtig.

Das Volksgefühl hat originelle Bauwerke dieser Zeit, die sich der Richtung des Delorme oder Ducerceau nähern, als Häuser der Diana von Poitiers bezeichnet; so das Hôtel Cabu zu Orleans, jetzt Museum (Abb. 146). Ist die Bezeichnung tatsächlich falsch, — ist sie doch sinnvoll. Die reizvolle Gartenfront wirkt als ein etwas genießerisch gefärbtes Bild des Zeitgeschmackes, durch die vorspringenden zwei Ecktürme und den zurückliegenden Mittelteil vornehm, fast schloßartig, wenn auch in kleinerem Maßstab. Halbsäulen umrahmen durch alle drei Geschosse prächtig die Fensterbögen, ein reicheres Mittelmotiv betont die Achse. Das Obergeschoß ist mit Rundfenstern und einrahmendem großem Rollwerk dekorative Quer-Krönung des sonst überschlanken Bauwerkes, das die behagliche Selbstsucht eines reichgewordenen Kunstliebhabers atmet. — Ähnlich in der Gesinnung die in offene Doppelhalle gelöste Gartenfront des Hôtel de Champdeniers zu Rochelle, ebenfalls nach Diana genannt; von zwei Pavillons gerahmt, deren rechtsseitiger Treppe und Eingang enthält; dieser dreistöckig; Lukarnen auf dem hohen Pavillondach, das nach Schloßart über jedem Bauteil selbständig hochgewalmt ist. Hier die Gruppe sonst breiter gelagert, ebenfalls ein Ausdruck genußvollen Daseins.



147. Chartres, Haus des Doktors

Die Freude an der regelrechten Säulenordnung leuchtet noch lange; selbst an ganz kleinen Fronten, wie dem steinernen Teil des kostbaren „Hauses des Doktors" zu Chartres, an dem diesmal ein Meister des Formalen die einzige Achse mit Portal und zwei Fenstern darüber mit einer Sorgfalt ohnegleichen durchgeschliffen hat (Abb. 147). Hier steht französische Kunst auf der Höhe hinsichtlich ihrer Sondereigenschaften der höchsten Delikatesse und des feinsten Geschmackes, zugleich scharf persönlich gefärbt. Das Gefiederte des Blattwerks, die gebogene Roll-Tafelform, die Mäanderschlingungen, die köstlichen Masken, schließlich der Anklang des Ganzen an den Triumphbogen im nahen Anet lassen den Gedanken zwingend werden, daß wir es mit einer kleinen Meisterschöpfung Delormes zu tun haben, der hier in Sorgfalt sich selbst übertreffen wollte und sich zugleich als den Verkörperer der besten künstlerischen Eigenschaften der Franzosen fühlt. Denn auch nach der Seite der Regelrichtigkeit aller architektonischen Glieder ist hier der allerfeinste Extrakt gesucht. Die Inschrift rühmt in echt Delormescher Art: Sic construxit Claudius H. W. (Huvé) decori urbis ac posteritati consulens. Hier also die Absicht, der Nachwelt ein Lehrbeispiel zu geben, klarst ausgesprochen. Der Name des Erbauers, teilweise in griechischen Buchstaben, sei der des griechischen Arztes der Diana von Poitiers, sagt das Volk. Warum nicht? Jedenfalls ein Wink für den gesucht klassisch-theoretischen Zug im Werk, der es trotz seines winzigen Umfanges zu einer so wichtigen Urkunde stempelt.

Und zugleich ein Zug mehr im Volk, das in Diana seine völkische Art wiederfand, während die Gattin Heinrichs II, die wütend ehrsüchtige Katharina, trotz aller verzweifelten Anstrengungen vom Tuilerienbau an bis zur Bartholomäusnacht immer als die Fremde erschien. Ihre künstlerischen Werke waren verurteilt, Stückwerk zu bleiben, zuletzt kaum eine Spur zu hinterlassen; die französische Kebsin lebt im Gedächtnis aller, und ihre Häuser erzählen dem Volk von der Herrlichkeit ihrer Zeit und der Liebe des Königs.

Hierher gehört denn auch zuletzt das Haus der Diana in Rouen, ein Versuch, die reichste antike Formenwelt des Steins dem Holzbau aufzupfropfen, noch der Zeit Franz' I angelehnt, doch von unvergleichlicher Anmut, mit Schmuck ganz bedeckt.

Das vierstöckige „Haus Ducerceaus" in Orleans (Lübke f. 111, Sauvageot III) mag diesen Sonderwerken gegenüber als ein durchgearbeitetes Schema eines Stadthauses angesehen werden; ohne anderen künstlerischen Gedanken, als den, die notwendigen Öffnungen in anständigster Weise zu umrahmen und die Fläche zu bekleiden, ganz nach theoretischem Rezept die vier Stockwerke in die vier Pilasterordnungen durchzubilden, nach oben abnehmend, die unterste die Bogenöffnungen des Magazins, die oberen die Fenster architektonisch ein-

fassend. Das einzige Besondere ist, daß die Fenster jedesmal durch eine Zwischen-Ordnung nochmals gerahmt bezw. geteilt und die darüber entstehenden Zwischenräume durch Tafeln mit Schildern gefüllt sind, sowie daß die Plastik in dieser ganz flachen Pilasterarchitektur nur in aufgelegten Platten besteht. Das Ergebnis ist höchst nutzbar und vorbildlich, als Beweis, daß durch sorgfältigste Feilung aller dieser Elemente, durch scharfe und flüssige Profilierung, feine Zurückhaltung im Schmuck trotz im Grunde bürgerlich-praktischen Wesens ohne Sonderwollen doch höchst Gediegenes, ja Vornehmes entstehen kann. Schon früher ist auf das Verdienst der Künstler der Stadt Orleans um die künstlerische Einfügung der Erdgeschoßladen-Architektur in das Ganze der Front hingewiesen, eine, besonders der unkünstlerischen zerflatterten Art neuzeitlicher Ladenerscheinungen gegenüber, hoch anzuschlagende Leistung.

Die Grenzgebiete nach Norden stehen fernerhin unter dem Einflusse Flanderns; ihre mageren Sandsteinarchitekturen auf Backsteinflächen unterwerfen sich wenig den berührten Wandlungen. Weder ist da ein Feld für eine üppige Frührenaissance, noch auch gewinnt die Fortentwicklung zu reiferer Schönheit und Fülle erwünschtes Feld. Die Bailliage zu Aire dafür lehrreich (1595), obwohl von aufwendiger Architektur früheren Charakters bei schlanker gewölbter Halle im Erdgeschoß auf Säulen, hohen Fenstern, starkem Hauptgesims und reliefierter Dachgalerie — auch mit hübschem Säulenbalkon — doch ohne den französischen Formenreiz. In Cambrai die porte de la cité ähnlich. Freilich war man abhängig von den weit weniger gefälligen Baustoffen.

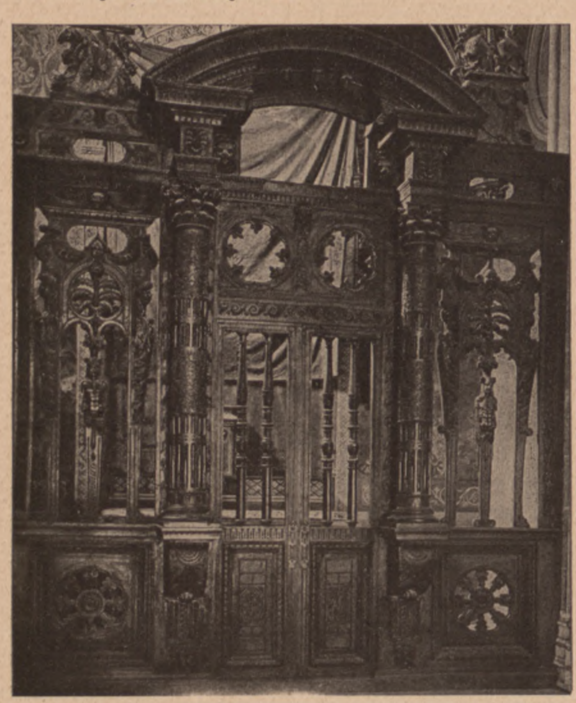
Nur in Burgund finden wir einen energischen Vorstoß zu Fülle und Pracht von höchst nachdrücklicher örtlicher Art, zuerst in der alten Hauptstadt Dijon. Allerdings erscheinen bestimmte Künstler-Persönlichkeiten da als richtunggebend, von denen der bereits als Theoretiker genannte Hugues Sambin der wichtigste ist; bedeutungsvoll, daß er, von Beruf Tischler, von anderem Stoffe ausging, als vom Stein. Sein Musterbuch über Hermenformen hat viel Verbreitung gefunden: menschliche Gestalten aller Art bis ins Tierische hinein, als Stützen gestaltet. Schon Ducerceau hatte dergleichen veröffentlicht. Sambin nun folgt dekorativ durchaus der Art Delormes, insofern, als sein Schmuckwerk sich vorwiegend auf Flachornament, Linienzüge, Mäander und dergl. beschränkt, von Laub, Ranken, Blumen, Akanthus aber ziemlich absieht; dazu treten reich geschnitzte Stäbe und Profile.

In wie weit diese Richtung auf der bedeutenden burgundischen Möbelkunst dieser Zeit beruht, müßte noch untersucht werden, jedenfalls ist beider Eigenart durchaus übereinstimmend, verbunden mit kraftvoll quellender Fülle und Pracht, ganz entgegengesetzt der fast überfeinen sonstigen Holzarbeit, wie sie unter dem Namen style Henri II bekannt ist (Abb. 149).

Dieselbe prächtige Überfülle an plastischen Formen finden wir nun an den Bauwerken der Renaissance zu Dijon, verbunden mit Vernachlässigung des architektonischen lehrmäßigen Apparates, des Säulen- und Pilasterwerks mit Gebälken, das nur als plastische Dekoration, nirgends als Ausdruck der tragenden Wandkräfte auftritt. Aufs deutlichste erscheint das an der Front des Justizpalastes (richtiger des einstigen großen Saales für das Parlament, das schon Ludwig XI an Burgund verliehen hatte, und das fast drei Jahrhunderte seinen Stolz bildete). Hier wie an zahlreichen in ihrer Erscheinung ganz einzigartigen Privatbauten bietet die gegebene Wandform das Feld, auf dem sich die prachtvoll plastische Gestaltungskraft der Burgunderkunst entfaltete, indem sie die einfach geformte gegebene Fläche mit dem Überschwang ihres bildnerischen Könnens erfüllte.



148. Dijon, Pal. de justice (Gurlitt)



149. Dijon, Pal. de justice. Kapellenschranke

Der Saal des Justizpalastes, von Hugues Brouhée 1564 unter Karl IX begonnen, erst unter Heinrich III vollendet, ist dessen sprechende Urkunde (Abb. 148). Ein glatter gotischer Giebelbau, noch aus der Zeit Franz' I — die mächtige Halle ist durch den Zimmermann Antoine Galley in mittelalterlicher Art bedeckt — erhält seine derb prächtige Gliederung durch einfache Zufügung ihres Schmuckes, wenn man will, Modellierung. Eine säulengeschmückte Vorhalle mit breiter Treppe und Steinkuppel ist davor gesetzt, darin ein herrliches Portal, flankiert durch Doppelsäulen, gekrönt mit gekröpftem Giebel und kraftstrotzender Bildhauerarbeit; die Wandflächen, seitlich durch eingetiefte Figurennischen in die Tiefe gebrochen, der schlanke Giebel, den eine Steinlilie abschloß, mit reich umrahmten gegiebelten Fenstern und Nischen gefüllt, zwischen denen die mittelalterlichen Fenster unverändert blieben. Die Schmuckformen von saftiger Fülle, die architektonischen und bildhauerischen Mittel meisterlich gehandhabt.

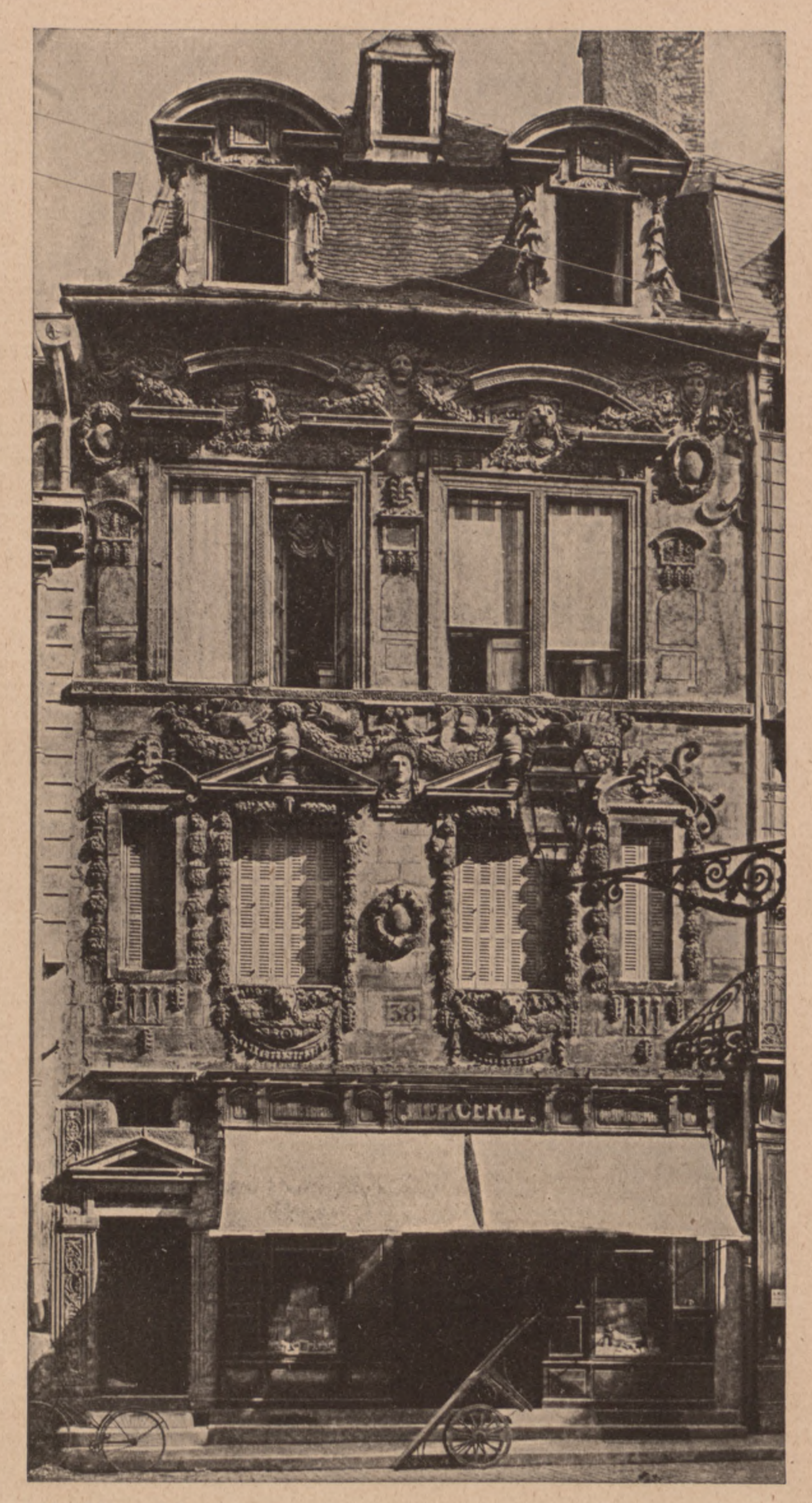
Hugues Sambin hat die berühmte Holztür des Einganges und die wundervolle Schranke vor der Kapelle im Innern (Abb. 149) dazu gefügt, die in ihrer Kraft wie in der Eigenart der Flächenbehandlung — flach geschnittener Zierat auf Grund gesetzt, palmettenartige Blütenbüschel — die burgundische Holzbehandlung auf das deutlichste vor Augen führt.

In den städtischen Privatbauten tritt nun jenes merkwürdige Kunstwollen, zu stärkster Wirkung gesteigert, am eigentümlichsten hervor. Gänzlicher Verzicht auf strenge architektonische Gliederung und Achseneinhaltung, wie auf konstruktive Charakteristik der Wandflächen; dafür plastischste Umrahmung und Krönung der Fensteröffnungen, Füllung der Flächen durch prachtvollen Reichtum schmückender Bildhauerei, die überquellende Freude an dekorativer Gestaltung mit ausdrucksvollster Licht- und Schattenwirkung atmet. Wir empfinden selbst etwas, wie eine halbbarbarische nordische Wildheit, die gewiß auf die germanische Urkraft der alten Burgunder zurückweist, ganz im Gegensatz zu dem gallorömischen Wesen im eigentlichen Frankreich, das, zum Teil auf der Mittelmeerrasse aufgebaut, zuletzt in der Ureinheit jener Küstenvölker die gemeinsame Grundlage findet. Die Mittel der beginnenden Barockzeit: gebrochene und gekröpfte Giebel, Girlanden, Masken,

Rustikaflächen, bieten hierzu willkommene Anknüpfungen. Man denkt vielleicht an vereinzelte römische Fassaden, die mit prächtigem Apparat die Flächen zwischen den Architekturstücken füllen, wie den verschwundenen Palazzo del Aquila Raffaels, den Pal. Spada oder auch den planlos frei ausgeschütteten bildnerischen Schmuck an den Villen Medici und Pia, doch mangelt hier gänzlich das dort überall hindurchwirkende feste architektonische Gerüst; auch ist ein innerer sachlicher Unterschied zwischen jenen als festlichen daseinsfreudigen Dekorationen in Stuck, im Grunde unmonumental, und diesen in festem Gestein ausgeführten, städtische Straßenwände machtvoll durchbrechenden Prunkstücken, die nordischer Phantasie entsprossen.

Nordisches Wesen spricht auch aus den hiesigen zahlreichen Schmuckerkern der Renaissance, auf Flächen und an Ecken, die manchmal reihenweise längere Fronten rhythmisch einteilen.

In der rue des Forges (Abb. 150), de la Vannerie und sonst finden wir prächtige Werke in größerer Zahl, darunter die maison Milsand, des caryatides, das Hôtel Nansouty, — meisterliche Erker in der rue de la Vannerie (Abb. 152), die tourelle des Ducs. Selbst das kraftvoll ernste Hôtel Vogüé (Abb. 195), obwohl schon der folgenden Zeit Heinrichs IV



150. Dijon, Privathaus (Gurlitt)



151. Besançon, Pal. de justice

um 1620 — angehörig, zählt dem Geiste nach noch zu dieser Richtung.

Doch wie stets: neue Art löst die ältere ab, den Übergang zu anderem Wesen vorbereitend; wenn man will, der trocknere Herbst nach Frühlings-Überschwang und Sommerreife; nach dem Gesetze des unaufhörlichen Wechsels, der Ermüdung selbst im Genusse des Schönsten. Verständigere, vielleicht bürgerlichere Richtung, Vermeidung stärkerer Kunstmittel, zuletzt Anwendung bescheidener Andeutungen anstatt großen Apparates wird bestimmend. Man kann es auch ansehen als den Übergang von der freien noch suchenden und erfindenden, forschenden und begründenden sorgsamen Anfangsarbeit zum gesicherten aber auch nüchtern handwerklich werdenden Gebrauch des Eroberten.

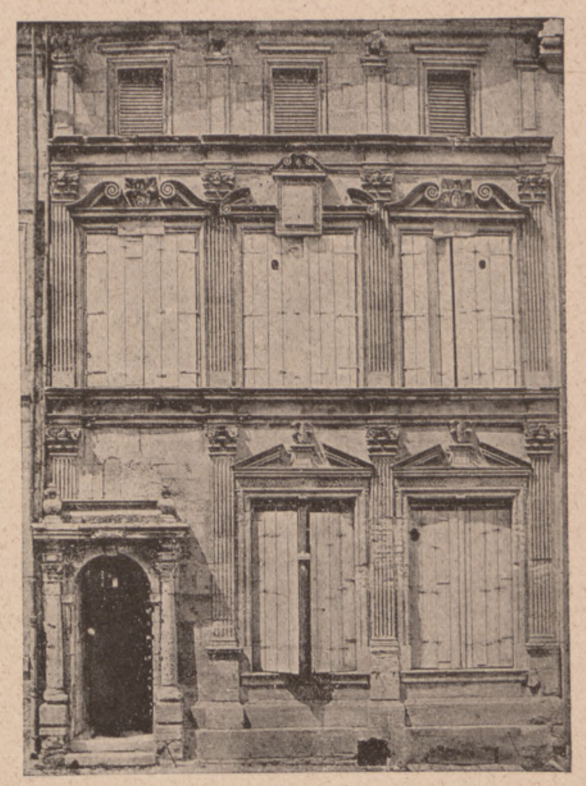
Zuerst macht sich das bemerkbar an den Schlössern zu Pailly und Sully, trotz bedeutender Mittel und reicher Architekturgestaltung. Schon beim ersten Bau gesättigte Sicherheit, gleichmäßige Durchführung des sorgsam gewählten Systems, Beschränkung auf maßvolles Relief, Flächengliederung durch flache Doppelpilaster, konsequente Anwendung schematischer Rustika am Erdgeschoß und als Hintergrund der architektonischen Gliederung, Durchführung gleicher Geschoßhöhen, Verzicht auf feinen eleganten Ornamentschmuck, der durch flache Zieraten, Tafeln und Rollwerk, alles sparsam und vorsichtig verteilt, ersetzt wird.



152. Dijon

Sully geht noch einen Schritt weiter; auch hier durchgehende Gliederung der vier Hofwände durch Doppelpilaster, die große Bogenfenster einschließen; die untere Rustika-Pilasterreihe ist aber schon völlig des architektonischen Apparates bar, nur Rauhsteinstreifen ohne Kapitell und Gebälk; die oberen jonischen Pilaster trocken gerahmte Streifen, die sparsamen Lukarnen kleinlich. Die Gesamtwirkung dieser beiden Schloßhöfe, wohl bedeutend und höchst einheitlich, doch feineren Reizes entbehrend, läßt das Persönliche der vorhergehenden Zeit bereits vermissen.

Pailly wurde seit 1563, Sully seit 1567 für den Marquis von Tavannes, Gaspard de Saulx (nach Palustre), durch Nicolas Ribonnier erbaut. Beide konzentrieren ihre Mittel auf den Hof und das einst reich ausgestattete Innere. Das erstgenannte Werk steht älterer Art näher: geschlossenes mittelalterliches Kastell mit neuem Eingangspavillon, der sich nach außen noch einmal der reicheren Mittel von Halbsäulen und plastischem Zierwerk bedient. Der Hof ist auf drei Seiten gleichmäßig gegliedert, Doppelpilaster mit Kreuzfenstern dazwischen, auf der Eingangsseite unten eine Bogenhalle; vor der Westseite dagegen ein langer Balkon von starken geschoßhohen Konsolen getragen, die das Pilastersystem fortsetzen. Bezeichnend ist der Abschluß des obersten Stockes durch fortlaufende Flachgiebelreihen, wie sie zuerst am Louvrepavillon und der Fontaine des Innocents, zuletzt noch einmal am Hôtel de pierre zu Toulouse auftreten, ein Ersatz für Dachfensterreihen. Dies ergibt eine wiederkehrende Zusammenfassung je einer Pilastergruppe zu lebendigerem Rhythmus. (Geym. Fig. 112, 113, 130. Sauvageot II.)



153. Bar-le-Duc

Nur durch den tempelgekrönten offenen Treppenturm der Südostecke und die Haupteingangspartie wird die Gleichmäßigkeit des Systems noch nach älterer Art durchbrochen; letztere zeigt ein Triumphbogenmotiv mit Doppelpilastern unten, darüber Doppelsäulen, die als Ersatz für das hier fehlende Obergeschoß einen reich gestalteten Giebel tragen.

Schloß Sully ist vierflügelig um quadratischen Hof; Mittelpavillon gegenüber dem Zugang; ringsum im Erdgeschoß nach dem Muster des Louvre tiefe Bogennischen um zurückliegende Fenster; darüber gleichmäßig durchgeführtes Obergeschoß; die Flügel der beiden Seiten sind zu lebendigerer Wirkung rhythmisch gegliedert, indem Doppel- und einfache Pilaster wechseln. An dem Bau, der erst um 1630 ganz fertig wurde, bemerkt man den Umschwung deutlich (Lübke, Fig. 104, Sauvageot I). Worin Lübke an diesen beiden Schlössern eine rein italienische Art empfunden haben will, ist wenig faßlich.

Das aus Ducerceau (I, Fol. 39 bis 44) bekannte Schloß Vallery war ein Schritt auf gleichem Wege, der ebenfalls schon 1563 gemacht wurde. Auch hier muß ein vierseitiges Kastell mit Eckbauten um quadratischen Hof beabsichtigt gewesen sein, von dem nur zwei Flügel mit dem höheren Eckpavillon — an den Louvre erinnernd — fertig wurden. Charakteristisch der gänzliche Mangel an architektonischem Gerüst wie Pilastern oder ähnlichem; statt dessen gebundene Fenster. Diese wie die Ecken sind mit Rustika einge-



154. La Rochelle, Rathaushalle

faßt; die Flächen in Ziegelbau. Das einzige Besondere ist die Eingangshalle von fünf Bögen und deren hofseitige Durchbildung auf Pilasterpfeilern, über jedem ein Flachgiebel; also wieder jene krönende Giebelreihe. Die mageren Fenster mit Verdachungen oben und Giebeln im Erdgeschoß wirken schon nüchtern, nicht minder die gleichmäßige Dachfensterreihe mit gebogenen Giebeln.

Schloß Angerville-le-Bailleul in der Normandie drängt den Kastellbaukörper ohne Hof zu einem Würfel zusammen, dessen Ecken durch eckige Pavillons stärkst betont sind. Hier ist die gesamte Architekturgliederung auf Gesimse und reine Quaderung, insbesondere Rustikaeinfassung der Ecken und Fenster mit scheitrechten Bögen begrenzt. Nur der Eingang ist durch Säuleneinfassung bis in den Dachaufsatz mit Türmchen hervorgehoben; lebhafter bewegt auch die Dachfenster. Aber die Verhältnisse des aus tiefem Graben aufsteigenden Massivs sind vorzüglich abgewogen; die Fläche zwischen den Pavillons jedesmal gleich hoch wie breit, also ein Quadrat. Der in seiner Art treffliche Grundriß läßt die Hauptachse durch die Eingangshalle nach dem ersten Treppenlauf durchgehen; eine mittlere Wand scheidet quer, so daß das Ganze in vier gleiche Teile zu je zwei Räumen zerfällt; also auch hier eine Gruppe von Einzelwohnungen. (Lübke, Fig. 105, 106, Sauvageot III.)

Vielleicht das Nüchternste an beabsichtigter Beschränkung mag jenes Schloß Maune darbieten, dessen ich schon gedacht: das fünfeckige Gegenstück zu Caprarola (Ducerceau I, fol. 64). An den Ecken steigen strebepfeilerartige Erker hinauf, die Flächen sind einfach durch Fenster ohne weitere Gliederung unterbrochen, nur an der Hauptseite gegen den Garten sehen wir diese mit vorgesetzten Säulen zwischen den Erkern eingefaßt. Das Ganze ist wie eine Festung aufgebaut, wohl weil um jene Zeit die inneren Religionskriege einsetzten.

Selbst der neue formenüppige Flügel des Rathauses zu Arras, 1573 durch Matthias Tesson erbaut, war im Grunde nüchtern gedacht; allerdings auch nur ein Anbau von drei Fenstern an den gotischen Teil; diese dreiteilig mit Kreuz. Dazwischen Doppelsäulen, unten dorische, mitten korinthische, oben gewundene Kompositsäulen. Alle Flächen, Brüstungen, Friese und Wandflächen freilich reichst geschmückt, doch nur mit Rahmenwerk, Flachornament und etwas Rollwerk. Besonders bezeichnend die Rustika, unten die Säulenschäfte, scheitrechten Stürze und selbst die Brüstung durch Bänder durchschneidend. Die Durchbrechung der Fensterrahmen trat in gleicher Art schon in Angerville auf und bleibt von da ab viel angewandt, erscheint sogar öfters als das einzige architektonische Mittel der Außengliederung.

Am Rathause zu Besançon (1563) ist die einfache Rustikaquaderung der Flächen schließlich allein übrig geblieben. Die Fenster sind ganz glatt umrahmt, nur vier Bogentüren des Erdgeschosses durch etwas vortretende Quadern hervorgehoben. Auf diesem Hintergrund hebt sich allerdings der giebelgekrönte Bogen des Haupteinganges kraftvoll hervor, diesmal auf glattem Grunde, der sich als Feld bis zum Gesims erstreckt. Zuletzt ist jedoch diese an sich wirksame Gestaltung durch die Einfügung der großen Brunnennische auf dorischen Säulen gestört, wenn auch malerischer geworden.

Der stattliche Bau, einst Sitz des Parlamentes der Franche Comté (heute Pal. de Justice), von 1583, dem jener davorliegende Rathausbau offenbar als Vorbereitung dienen sollte, ist im Gegensatz dazu stark gegliedert und von wirksamem Wechsel der Fensterverdachungen, oben wie unten, die Flächen noch durch Platten gebrochen, alles merkwürdig dicht zusammengehäuft; das Rustikaportal mit Säulen gefaßt, darüber ein Vorsprung, der mit einem achteckigen, zweigeschossigen Türmchen abschließt; auch durch enggedrängte Gliederung — Doppelbogenfenster zwischen starken Nischen — wieder plastisch gebrochen. Das Ganze (Abb. 151), das von H. Sambin herrühren soll (den Einzelheiten nach nicht unwahrscheinlich, weil sich an burgundische Möbelformen anlehnend), ist insofern bedeutungsvoll, als ein vortrefflicher Rhythmus der Fensterarchitekturen die sonst allzu dichte Gliederung des Baukörpers wieder löst; oben ist jedes zweite Fenster durch kräftigen Giebel auf Konsolen vorgezogen, unten aber sind vor die oben zurücktretenden Fensterachsen, also im Intervall, noch kräftigere gebrochene Giebel gesetzt, so daß eine fortlaufende Wellen- oder Zickzackbewegung der Front entsteht, die im Portalvorsprung ihr kraftvolles Mittel findet. Dazu starkes Hauptgesims, Verzicht auf Dachfenster.

Wenn nun hier wieder jene härter werdende handwerkliche Trockenheit der Einzelformen herrscht, so ist die Gesamterfindung als ein gegenüber der verflachenden Richtung

des Zeitgeschmackes sich kräftig wehrender, wie durch lebendigen Rhythmus erfrischender Versuch zu bewerten, den modischen Verzicht auf jede eigentliche Wandgliederung durch selbständige Bewegung der Fenster zu ersetzen; allerdings im Mitklange zu den nahen burgundischen Werken.



155. La Rochelle, Rathaus (Gurlitt)

Einigermaßen in Beziehung dazu stehen eine Reihe von Privathäusern in Bar-le-Duc, freilich zugleich eine Vermittelung zu der schon in Langres beobachteten Bauweise, insofern als sie zwischen eine lebhafte und dominierende Fensterarchitektur noch Pilaster einschieben. Charakteristisch ist für sie durchweg ein krönendes Zwischengeschoß mit kleinen, oft doppelten Fenstern, die mit dem starken Hauptgesimse glücklichen Abschluß ergeben, bei ausgesprochener Horizontalität und Mangel von Dachaufbauten, sowie Anordnung eines Eingangsportals entweder als Bogeneinfahrt eine Achse einnehmend, oder als kräftiges Sonderportal nach deutscher Weise mit Säuleneinfassung an einer Ecke des Hauses außer jeder Achse stehend.

Auch hier ist die Verwandtschaft zu burgundischen Möbelformen unverkennbar, die Fensterkrönung durch gebrochene Giebel allgemein.

Diese Häuser, meist an dem Petersplatze gelegen, sind fast alle dreiachsig (Abb. 153); die Pilaster so wenig als organischer Teil gefaßt, daß sie, wo der Architektur hinderlich, einfach durch- oder abgeschnitten sind. Das stattlichste vierachsige in der Grande rue ist später durch Fensterumbau seiner starken Fensterarchitektur beraubt, so daß es als klares Pilasterhaus erscheint, ohne es zu sein. Die Formen an diesen Häusern haben meist etwas Grobes, sind maßstäblich schlecht gestimmt; am besten noch am Petersplatze No. 26. Verhältnisse rein nach Belieben gewählt. Von einer sorgsamen Durchbildung im Sinne der Theorie ist nirgends mehr die Rede. Am wenigsten an der sonst prächtigen Halle im Hofe des vieux collège, wo die



156. Bar-sur-Seine

kanellierten Pfeiler, das willkürliche Gebälk und die reiche durchbrochene Steinbrüstung den Charakter einer wild gewordenen Tischlerphantasie tragen. Diesen Häusern verwandt in der Planlosigkeit des architektonischen Gerüstes ist das sonst sehr ansehnliche, reich gegliederte Eckhaus in der Grande rue zu Gien.

Noch einmal aber rafft sich die ältere Richtung zu dem nachdrücklichen Willen im Sinne der Höhezeit auf, die Säulenordnung in ihrer vollen Pracht und Fülle wirken zu lassen; damit verbunden ein zielbewußter rhythmischer Wechsel der Intervallen, der, bereits vorher gelegentlich als lebendiges Kunstmittel angewandt, selbst der Antike (Triumphbögen) nicht unbekannt, auch in Italien (Sanmicheli, Palladio, Alessi) häufig an die Stelle gleichmäßiger Wiederholung der Stützen getreten war.

Der Hofflügel des Rathauses zu La Rochelle prägt den großen Saal des Hauptgeschosses nach außen durch eine prächtig-kraftvolle korinthische Säulenordnung aus, die zwischen sich im schmäleren Zwischenraum eine schlanke Figurennische, im breiteren große, rechteckige Fenster faßt; sie wird von den stämmigen bänderdurchschnittenen dorischen Säulen der offenen Halle unterm Saale getragen; die verbindenden Bögen zwischen diesen Säulen schweben unter den Fenstern ohne Stütze auf Hängekonsolen frei, so daß sich die größere und kleinere Intervalle hier wiederholt. Auch die fünf Dachaufsätze wechseln rhythmisch zwischen drei größeren mit Fenstern und zwei kleineren mit Tafeln, offenbar nach denen Delormes an der Gartenseite der Tuilerien gebildet (Abb. 155).

Alle Formen sind sorgfältigst und fein durchgearbeitet, reicher Schmuck füllt die Flächen; die Säulen und Figurennischen stehen in schönstem Gegensatz zu den scharfeingeschnittenen großen Fenstern, die Hängezapfen zu den schweren Säulen unten. Die Pracht der gediegensten Steinausführung wird verstärkt durch die erstaunliche Fülle der steinernen Felderdecke der unteren Halle mit reichstem Rosettenschmuck (Abb. 154), die Schwere der unteren Halle aufgewogen durch die phantasievolle Gestaltung der Dachaufsätze. Und doch fühlt man jene handwerklichere Handhabung alter Kunstformen, eine Flachheit der Gesimse, eine gewisse Trockenheit, vermißt die frische Eleganz und Schärfe wie liebevolle Bildung auch des Letzten, die eine Generation früher alles durchwebte.

Der Bau soll 1587 — nach anderen aber erst 1605 — begonnen sein, war 1607 vollendet. Die gediegene Durchführung spricht gegen nur zweijährige Bauzeit; jedenfalls wurzelt der Plan in älterer Zeit, die sich hier ein spätes wertvolles Denkmal setzte. — Bedeutsam, daß dieser Bau genau in die Zeit fällt, in der die Reformation in Frankreich, nach furchtbaren Kämpfen politisch zur Bedeutung gelangt, einer glücklicheren Zukunft entgegen zu gehen schien, und in der gerade La Rochelle der Mittelpunkt dieser Bewegung war. Bekanntlich besiegelte der Fall der Stadt (1628) unter Richelieu das traurige Ende der kirchlichen Erneuerung Frankreichs. Die Gegenreformation vernichtete also auch die Keime schöner Kunstentwicklung.

Noch ist der Besonderheiten zu gedenken, die die Anwendung anderer Baustoffe, als des herkömmlichen reinen Hausteines, mit sich brachte. Zuerst erweiterte Verwendung des Backsteines. War in der Frühzeit diese auf gemusterte Flächen und Hintergründe beschränkt, also auf gelegentliche Schmuck-Wirkungen, so entwickelt sie sich zu wichtigerem Amte. Dies natürlich zuerst und am meisten in den flachen Landesteilen, denen wenig natürliches Steinwerk zur Verfügung stand, die also auf die Benutzung ergänzenden Hilfsmaterials in weiterem Umfange angewiesen waren. Es wirkt denn dieses schließlich auch zurück auf die künstlerische Komposition, wie selbst auf die formale Behandlung bis zum Detail.

Vorwiegend kommt Toulouse, der Mittelpunkt der südfranzösischen Flußniederung, dafür in Betracht, wie es schon im Mittelalter dem Backsteinbau fast allein in Frankreich besondere Eigenart zu geben gewußt hatte. Einerseits wurden die großen Mauerflächen in dem Hilfsstoffe hergestellt, auf denen dann die Fenster wie einzelne Bilder eingehängt erscheinen (Abb. 143); das bedingt eine besonders reiche plastische Gestaltung dieser auf dem glatten Hintergunde, wie eine massig-ernste Gesamtwirkung des geschlossenen Baukörpers, der weitere selbständige Gliederung nicht empfängt. Wo dagegen eine solche vorhanden und der Ziegel mit in die Architektur einbezogen ist, indem auch plastische Bauteile, Pilaster, Bögen, Rahmenwerk daraus hergestellt werden, bringt das notwendig die Anwendung von Formsteinen mit sich, die sich allerdings im ganzen auf daraus zusammengesetzte Profile beschränkt, wirklich Plastisches dem Haustein überlassend (Hôtel Caminade). Doch greift der Ziegel öfters fast planlos in die Architekturteile über, so am Hôtel d'Assezat (Abb. 144, 145), und wechselt, wenn auch regelmäßig, mit Hausteinteilen, sichtlich nur der Ersparnis halber. — Immerhin wird hier der Backstein langsam zu einem in Rechnung zu ziehenden Baustoffe, der in der Folge mit Hausteinen zu durchaus beabsichtigter Wirkung in Gegensatz tritt, freilich dauernd als Hintergrund und zurückliegende Fläche.

Anderer Bauten, an denen der Ziegel verwandt ist, wurde gelegentlich gedacht, so der Kapelle zu Tilloloy, des Schlosses zu Charleval. Das Bild ist überall das gleiche.

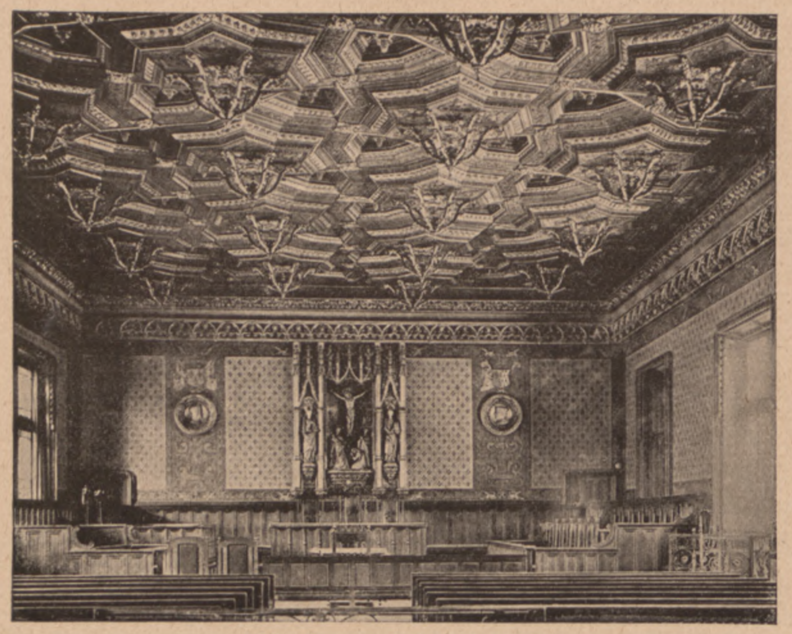
Der Holzbau spielt eine weit weniger selbständige künstlerische Rolle, als im Mittelalter, so häufig er auch noch angewandt wird, insbesondere im germanisch beeinflußten Norden. Meist zeigt er reinen Fachwerkbau, übergekragte Obergeschosse über gewöhnlich steinernem Untergeschoß, seine Flächen in verkreuzten und verflochtenen Mustern brechend, mit den alten hohen Dächern und Giebeln.

Die Erscheinung bleibt die mittelalterliche, nur die wichtigsten und hervortretenden Architekturteile nehmen Renaissanceformen an, also Konsolen, Balkenköpfe und Vorkragungen; sodann die Hauptständer, die oft, reich geschnitzt, eine im Gefühl noch gotisch-barbarische Häufung dekorativer Einzelheiten aufweisen, manchmal aber auch als Pilaster und Säulen erscheinen wollen (Abb. 156). Versucht wird wohl ausnahmsweise, regelmäßige Pilastergliederung nachzuahmen, wie an Häusern zu Carcassonne oder zu Bar-sur-Seine, naturgemäß ohne künstlerischen Erfolg.

Das brillante Haus der Diana von Poitiers zu Rouen, dessen ich schon gedachte, ist reine Übertragung der Steinarchitektur auf das Holz, nur als Holzbau erkennbar durch die Stockwerks-Überkragungen und den hohen scharfen Giebel nach der Straße, den der Hausteinbau nicht kennt.

Noch einen Blick auf die Innenausstattung der Profanbauten.

Der entwickelten Renaissance ist in dieser Hinsicht wenig innerer Wandel eigen gegenüber der Frühzeit; auch ferner sind schöne Holzdecken, jetzt allerdings meist in Form geschnitzter Kassettendecken, wie Kamine die wichtigsten Stücke.



157. Rouen, Pal. de justice

Wenn am Beginn der neuen Zeit einer der prachtvollsten Holzplafonds im Pal. de Justice zu Rouen mit sich verschränkenden Sternformen der Kassetten und durchbrochenen Hängestükken(RolandLeroux,1509)noch eine Seltenheit war (Abb.157), so werden bald wenigstens die regelmäßigen Quadrate verbreitete Form, so im Haus Agnes Sorel zu Orleans oder Ligier Richier zu S.Mihiel, der reizvollsten Ornamentik jener Zeit willkommenes Feld (Abb. 158). Erst der Höhepunkt des Louvre-Palastes bringt darin neue Gestaltung; große Einteilungen, mächtige Runde und Ovale stufen sich mit anderen Formen in harmonischem Aufbau übereinander, bilden zuletzt in sich abgeschlossene eigenlebige Kunstwerke, freilich immer noch ohne Verbindung einfach über den Raum hinübergelegt. Doch wird langsam versucht, auch die Türen mit ihnen in Beziehung zu setzen, indem man deren Rahmen durch Felder bis zum Plafond fortführt, diesen so gewissermaßen damit stützend, sie selbst aber durch Täfelung in horizontale Verbindung bringt. (Auf diesem Grunde baut sich dann die seit Ludwig XIV übliche Behandlung der ungewölbten Räume auf.) Ein gewisser Organismus des Raumes wird damit erreicht.

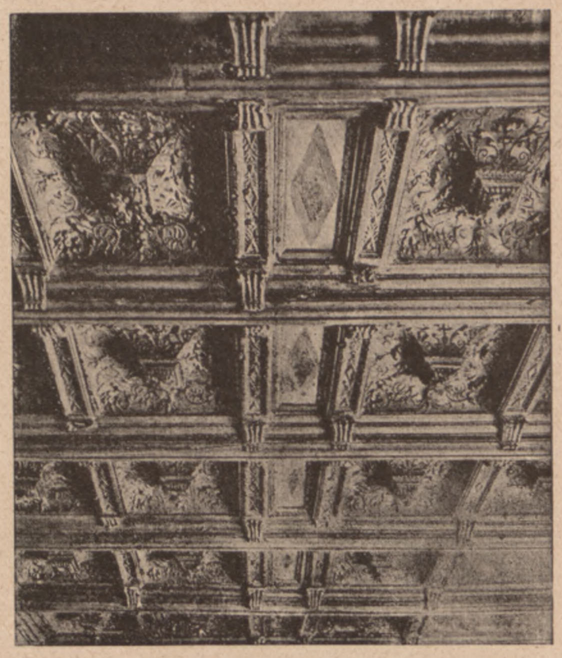
Das ist an den wenigen Resten der Louvreausstattung im schönsten Sinne geleistet. Das einstige Zimmer Heinrichs II (Appartement du Roi) ist mit einem Holzplafond von saftvoller quellender Formenfülle sicherster Kunst überdeckt. Die Großartigkeit der Einteilung — tieferes mächtiges Mittelrund, von rechteckigen Feldern verschiedener Form umfaßt, alles auf einem fast überkräftigen Konsolengesimse ruhend — findet ihr Gegenstück in der überschäumenden Vollplastik von Schildern und Trophäen, überall das Rahmenwerk überragend und zum Teil deckend. Wenn auch alle Einzelformen gut italienisch sind, so findet ihre Kraft und Fülle jenseits der Alpen kein Vorbild (Abb. 159). Ähnlich die etwas zurückhaltenderen Türen, deren bekrönende Felder mit geschweifter Nachbildung eines Giebels wieder einen unerhörten Reichtum bildhauerischen Vermögens sprühen (Abb. 160).

Die französischem Wesen einmal eigene Ruhmredigkeit tönt übrigens deutlich mit; Füllungen und hervortretende Teile stellen lediglich kriegerische Triumphalien dar, Schilde, Rüstungen, Helme: die Gloire in einer ihrer ersten Versinnbildlichungen.

Die wundervolle Wandtäfelung ist im Gegensatz zu nordischen Großwerken nur ein hoher Pracht-Wandsockel, ebenfalls Kriegsembleme und den Namenszug Heinrichs aufweisend. Zu einer Täfelung, die architektonisch hoch aufgebaut und gegliedert ist, war in Frankreich keine Veranlassung, da die übliche Pracht der Wandbekleidung mit Stoffen und Teppichen wie die des Mobiliars dergleichen nicht vertrug.

Die genannte Raumausschmückung ist unter dem Namen chambre de parade seit Ludwig XIV in dessen Neubauflügel versetzt (wie die meisten Stücke der einstigen inneren Schönheit ihren alten Platz längst verlassen haben). Sie trägt das Datum 1559. Ihr Verfertiger scheint unbekannt, nur der Name Lescots als des künstlerischen Urhebers verbindet sich von je mit ihr.

Gleicher Art gehört die reich geschnitzte Holzdecke im Rechnungskammersaal (jetzt Assisensaal) des Justizpalastes zu Dijon an; mächtiges tiefes Oval, darin längliches Achteck und mittelstes Oval; die Füllungen figürlich gefüllt. Das Werk entstammt freilich erst der Mitte des 17. Jhhs.



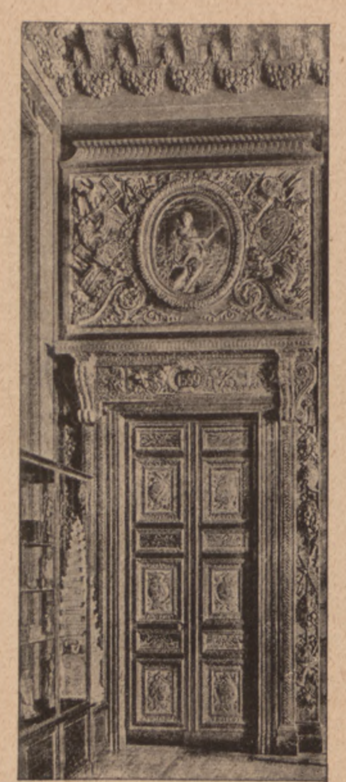
158. S. Mihiel, Haus Ligier-Richier

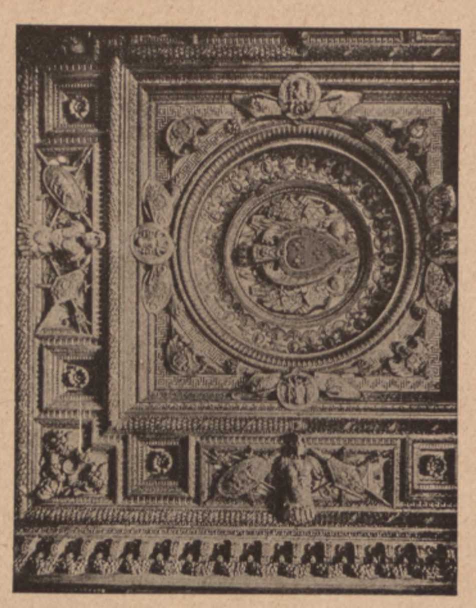
Eigenartig bleiben die Balkendecken, aus größeren Unterzügen und dicht gelegten kleineren Balken bestehend, in der Form den dunklen niederländischen ähnlich, doch stets hell und reich bemalt, also ganz anderen Eindruckes (Abb. 161).

Die Prunkstücke der Räume, französische Liebhaberei bis zum heutigen Tage, da es im Lande an Öfen fehlt, bilden jedoch von jeher die Kamine. Die unübersehbare Fülle an solchen ist charakterisiert durch die eingerahmte Feueröffnung und den bis zur Decke gerade aufsteigenden Mantel. Ist der untere Teil durch die große Öffnung bestimmt, die von Säulen, Konsolen oder anderen Stützen eingefaßt wird, darüber das kräftige Gesims, so bietet der Oberbau dem Bildhauer das dankbarste Feld, sei es, daß er noch nach früherer Art mehrfach geteilt ist (Abb. 81, 82), sei es, daß er mitten ein Hauptstück, Relief oder auch Gemälde, einschließt. Nach Ducerceaus Vorgang (Entwürfe in Kupferstich) bringt man an diese Stelle wohl ein Ornamentstück von großem Rollwerk, — meistens ist in erhabener Arbeit ein sinnreiches Bildwerk geschichtlichen, mythologischen, biblischen oder sonst religiösen, auch symbolischen Inhalts eingefügt, prächtig bildhauerisch eingerahmt, mit schwerem Abschlußgesims oder gar Giebel darüber. Die französische Bildhauerei jener Zeit hat dieser Aufgabe eine Fülle von Gelegenheiten zur glänzendsten Entfaltung ihres Könnens zu danken.

Erwähnt seien statt vieler die Kamine im Schloß Oiron; die herrlichen Stücke im Cluny-Museum: das Prachtstück aus Troyes, mit großer Kartusche (Abb. 162), die beiden Meisterwerke des Hugues Lallemant mit Aktäon wie der Samariterin (Abb. 163) im Hauptfeld, das von stolzen Gestalten flankiert wird, der erstere unten von Doppelsäulen getragen; der wuchtige im Schloß Cadillac mit vielerlei buntem Marmorschmuck und Giebel unten und oben im Mantel Gemäldefeld; der vornehm schlanke im Hôtel de Vogüé zu Dijon, dessen Gemälde zwei Figurennischen einfassen, gekrönt mit Schneckengiebel und Wappenaufsatz. Die großartigsten dieser Stücke im Fontainebleau (Galerie Henri II, Delorme, Abb. 116) und im Hôtel Vauluisant zu Troyes (Abb. 124) sind schon angeführt, bei denen reichste Säulenarchitektur das Ganze nochmals akademisch einschließt; ihnen beiden ist die wichtige Aufgabe gestellt, in einem Saal zum wirksamsten künstlerischen Schlußpunkte zu dienen.

Als höchst gepflegter Zweig de Innendekoration der Renaissance in Frankreich darf die schmückende Malerei nicht übergangen werden; nicht in dem Sinne auftretend, wie in Italien, etwa in den Loggien oder der Kapelle des Vatikan, der Galerie in Pal. Farnese, Taten größter Meister und Ergänzung ihres umfassenden Werkes, sondern als die funkelnde und farbenfrohe Einstimmung des gegebenen Gerüstes der Räume ins festliche Re-





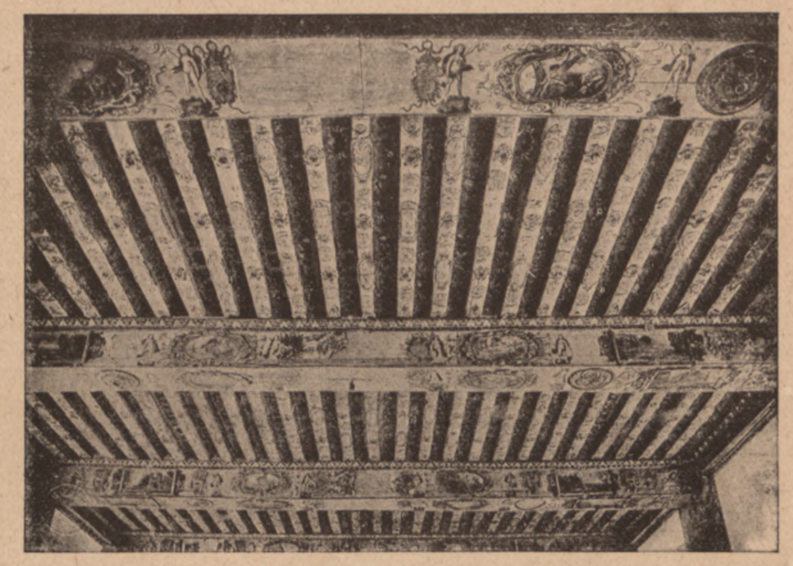
159. 160. Appartement du Roy, Louvre
(Verlag Eggimann succ.)

naissancedasein. Daß die einfach gestalteten Balkendecken mit farbigem Schmuck aller Art an Ornament, figürlicher und sonstiger Kleinmalerei lebendig gemacht wurden, ist oben gestreift (Abb. 161). Wo es anging, erstreckt sich dies in der Folge weiter über die Innenflächen, zunächst die hervortretenden Teile, wie Türen, Kamine, Täfelungen, zuletzt selbst auf die Wände; natürlich in geeigneten Abstufungen des Maßstabs und der Wirkung: größere, gedämpftere Darstellungen auf den Hauptflächen, hellere buntere, mehr dekorativ-architektonische Zieraten auf den plastischen Teilen. Seit Blois und früher geht dies sich steigernd durch die ganze Renaissancezeit, jedoch ohne mit ihr aufzuhören, setzt sich vielmehr fort bis zu den Triumphen einer Apollogalerie und verwandter Schöpfungen Ludwigs XIV. Das Werk Gelis-Didots (peinture décorative en France) gibt eine Fülle noch vorhandener Beispiele. Auch die herrlichen Decken in den Pal. de Justice zu Rouen und zu Dijon erfreuen sich trotz starker Plastik freudigster Ausmalung und Vergoldung. Die Schlösser der besten Renaissance wie Ancy-le-Franc, Anet, Ecouen zeigen davon Leistungen hohen Reizes, von zierlichster Farbenstimmung. Die einfachen Grundlinien und Gliederungen dienen zur Umrahmung und Ordnung des über das Ganze ausgegossenen schimmernden Gewandes.

VII. Kirchliche Bauwerke.

Erst im 17. Jhh. zieht die eigentliche Renaissancekirche in Frankreich ein; und auch dann nicht in der Gestalt des Ideals der italienischen Kunst, als zentrale Kuppelkirche; man kann sich vielmehr nicht frei machen vom mittelalterlichen Langbau; die Kuppel über dem Querschiff war gar schon alter romanischer Besitz. Es muß einerseits eine völkische Anlage dem zugrunde liegen, die immer wieder nach denselben Grundlinien hindrängt, andererseits mögen die hier herkömmlichen Formen des Kultus da konservativ eingewirkt haben. Am meisten jedoch wird als bestimmend anzusehen sein, daß der Bau großer Kathedralen überhaupt nicht mehr erfordert wurde; diese Aufgaben hatte bereits das Mittelalter in überreicher Fülle endgültig gelöst, ein Bedürfnis war nicht mehr vorhanden.

Große Idealziele, wie die Peterskirche als Zusammenfassung des katholisch-kirchlichen Wesens der Renaissance ein solches war, galt es zudem im Lande nicht zu erreichen, um so



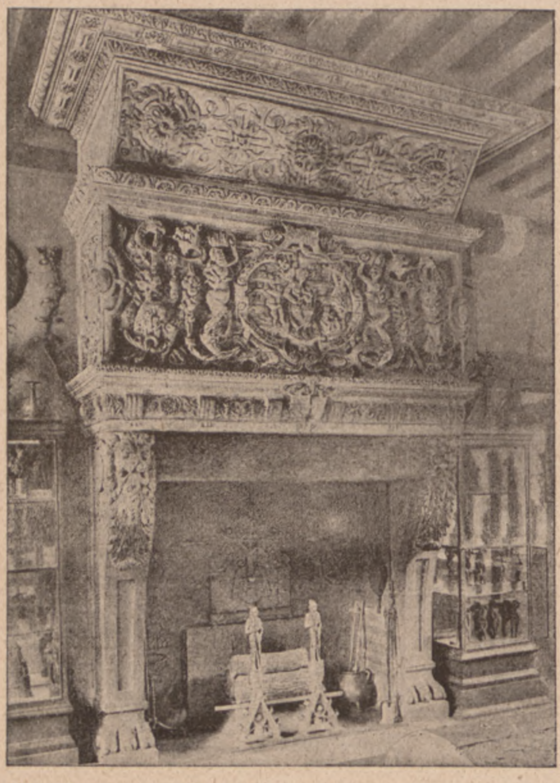
161. Oiron, Gemalte Balkendecke

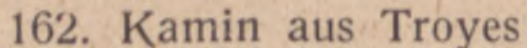
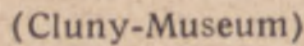
weniger, als ein kirchlicher Mittelpunkt fehlte, Frankreichs Gebiet sich vielmehr in zahlreiche gleichberechtigte Diözesen zersplitterte, gegenüber dem die religiöse Welt beherrschenden Papsttum, das in Erkenntnis der Macht der Baukunst nach großartigstem baulichem Ausdrucke streben mußte. So mangelte es an dem Antrieb, die schon im Mittelalter völlig erledigte Arbeit nochmals im Sinne der neuen Zeit zu leisten, konnte es vielmehr höchstens zu Gelegenheitsversuchen kommen, den oder jenen Bauteil im Geiste neuer Kunst, doch im Anschluß an Altes, neu aufzubauen; es blieb fast nur bei An- und Umbauten, Anfügungen, Erweiterungen in neuen Formen, die freilich beweisen, daß, wäre die große zeitgemäße neue Aufgabe gekommen, auch in der französischen Kunst zu neuen eigenen Lösungen Keime genug vorhanden waren. Geymüller hat diese Ansätze zu einem Bilde zusammenzufassen gesucht, es aber nur zu einem bunten Mosaik und Stückwerk bringen können. Es ist allerdings gewiß ein Verlust für die Baukunst der Welt, daß es nicht zur Probe auf die ganze Leistungsfähigkeit der französischen Renaissance auf dem fraglichen Gebiete kommen konnte.

Hierzu die stets neu erstaunliche Tatsache, daß die einzige große, wirkliche Kathedrale jener Zeit, die von Orleans, nach ihrer Zerstörung 1567 bis ins 18. Jhh. beinahe täuschend gotisch neu errichtet wurde, ein Beweis dafür, wie lange jene alte Kunst, auch technisch, in den Kreisen der Ausführenden lebendig geblieben war.

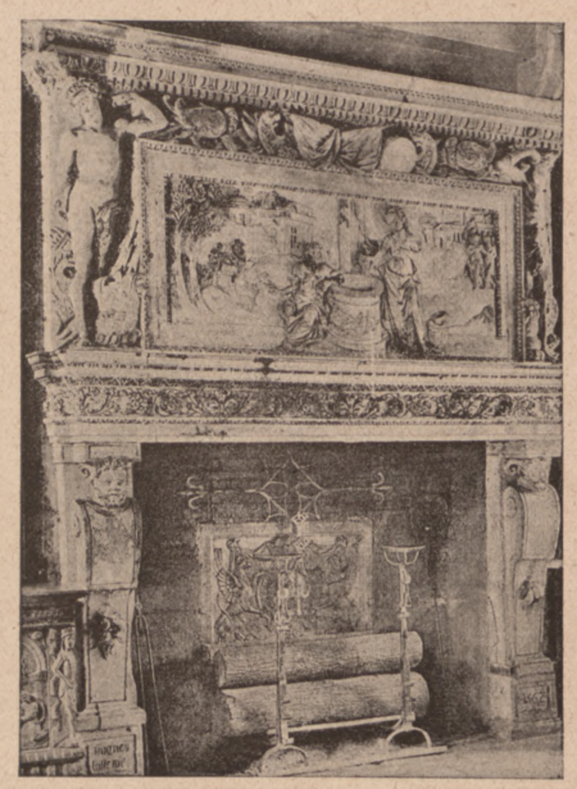
Als künstlerisch keineswegs unverständlich muß es freilich angesehen werden, daß die wenigen Neubauten kirchlicher Art sich in der Anlage so völlig auf den Boden des Mittelalters stellen. Wenn wir S. Etienne-du-Mont zu Paris in seiner lichten Weiträumigkeit und Durchsichtigkeit genießen, so können wir es begreifen, daß man das gewohnte elegante Stützenwerk und unvergleichlich zweckliche luftige Baugerüst dem schweren Pfeiler- und Pilasterwerk etwa der Peterskirche oder des Gesù noch lange vorzog. Man brachte dem neuen Geschmack wohl das Opfer geänderter Einzelbildung, jedoch ohne auf die schlanken vieleckigen oder runden Pfeiler, das bewegliche Spitzbogenwerk wie die das Stützwerk in Rippen lösenden Kreuzgewölbe zugunsten der pilastergetragenen lastenden Tonnen mit Stichkappen zu verzichten und die alte Meisterschaft im Schaffen eines technisch unübertrefflichen baulich-technischen Organismus aufzugeben.

Auch die Fassaden behielten die Grundlinien ihres herkömmlichen Aufbaues, in den nur die neuen dekorativen Einzelgedanken, wie Portale, Fenster und antikes Säulen- und Pilasterwerk, als Opfer auf den Altären der neuen Kunstgötter dargebracht, eingefügt wurden.



162. Kamin aus Troyes (Cluny-Museum)



163. Kamin des Hôtel Lallemant (Cluny-Museum)

Im Eindruck einer dreischiffigen Hallenkirche nahekommend, mit nur wenig überhöhtem Mittelschiff und Emporen über den Seitenschiffen, von Kapellen ganz umgeben, ist die Kirche S. Etienne-du-Mont zu Paris in hellster Durchsichtigkeit, fast ohne Wandflächen, ein spätes Muster mittelalterlicher Raumgestaltung, doch ohne die alte einschnürende Enge; im Gefühl weit neuzeitlicher, als etwa die gotische Basilika mit reichem Renaissanceschmucke S. Eustache. (Die Ähnlichkeit der Kirche mit der Jesuitenkirche zu Köln auffallend.) Ganz offensichtlich ist die Wirkung des Innern gleich auf den lebhaften Gegensatz des gotisierenden Baukörpers zu dem kaum minder luftigen Lettner aufgebaut, der mit kühnem Korbbogen das Mittelschiff hinter dem Querschiff überschwingt, durch Steinschranken mit herrlichen Türen im Seitenschiff flankiert. Die wundervoll malerische Wirkung der kunstmäßigen scharfen Renaissancebildung, der heiteren Wendeltreppen und durchbrochenen Geländer, wie jener strengen Portale gegenüber dem fast wie eine gegebene Naturbildung wirkenden Baukörper gehört zu den überraschendsten Eindrücken (Abb. 164).

Der Chor der Kirche wurde schon 1517, das Schiff 1540 begonnen und bis ins letzte Drittel des Jahrhunderts fortgesetzt, die Fassade seit 1610 davor gefügt. Der Architekt des Lettners war Pierre Biard.

Nahe steht die Choranlage von S. Nicolas-des-Champs, doch erst etwa 1578 begonnen; vor der Südseite aber das Prachtstück des korinthischen Pilasterportals mit Giebel, die Verwirklichung eines von Ph. Delorme erdachten Triumphbogens.

Sein treffliches Reliefwerk vielleicht von Germain Pilon. Hier wieder die Verhältnisse bemerkenswert: Gesamtumriß ein Quadrat; Breite der Mitteltür gleich der der Doppelpilaster-Pfeiler, also 1 : 3; lichte Türhöhe = ½ der Gesamthöhe des Portals mit Giebel, Türkämpferhöhe = ½ der Höhe bis zum Hauptgesims. Delorme selbst verweist auf diese Besonderheiten seines Entwurfes.

Denkwürdig ist, daß Delorme seinen Bogen für die Festlichkeiten des Friedens von Château-Cambresis entwarf, die mit Heinrichs II Tode so traurig endeten. War das Portal gewissermaßen ein Bußgeschenk dessen zur Erinnerung? So würde die betonte akademische Würde des Werkes verständlich und doppelt wirksam, wie es selbst auffallend sich herausdrängt aus nüchternster Außenfläche der Kirche.

Wirklich der Aufgabe naherückend war Delormes eigener Versuch gewesen, vor die alte Front von

S. Nizier zu Lyon eine echte Renaissancefassade zu setzen: durchlaufende und vorgekröpfte dorische Pilasterordnung, sich mitten zu Säulen um eine Nische verdichtend, die eine halbrunde kassettierte Wölbung tragen. Darüber antiker Giebel mit Figurennische, abschließendes Konsolengesims. Den zwei Seitentürmen war ein dorisches Pilastersystem als Unterbau zugedacht. Es ist schmerzlich, daß das Bruchstück bis auf die großartig wirkende Mittelnische wieder zerstört ist; es versprach eine wirkliche Lösung im neuen Sinn (Geym. Fig. 161).



164. Paris, S. Etienne-du-Mont

Gleicher Einbruch der neuen Theorie der Formen in die mittelalterliche Konstruktion, wieder mit Delormes Namen verbunden, am Chorbau von N. Dame zu la Ferté-Milon. Das zweigeschossige Äußere ist mit toskanischer und darüber dorischer Pilasterordnung bekleidet, innen herrscht die jonische; also die beliebte Steigerung. Statt der Polygonalform des Abschlusses ist die halbrunde gewählt; ist der Eindruck innen immer noch der gotische, so wirkt das Äußere schon fremd am niedrigeren mittelalterlichen Kirchenkörper, so wenig es sich sachlich konstruktiv vom Alten entfernt. Ganz gleiches hatte für S. André-Farivilliers gegolten, wo der neue höhere ebenfalls runde Chore, außen von dorischen giebelgekrönten Strebepfeilern umfaßt, innen von dorischen Pilastern gestützt ist (1543). Noch stärker ist dieser Trieb nach dem Säulenschema vor mittelalterlichem Baukörper an S. Germain in Argentan; dorisches und jonisches, kurzes und derbes Säulenwerk ersetzt die Bündelpfeiler innen, bekleidet außen Strebepfeiler wie Fenstereinfassungen und -Teilungen. Über dem allen überkräftige gotische Rippengewölbe (Palustre Ren. II, 221).

Auch der Vierungsturm von S. Pierre zu Coutances erstrebt das gleiche; er bildet das dreigeschossige Innere der hohen Kuppel im Arkadensystem aus, davor zwei korinthische Säulenordnungen auf Postamenten, deren obere die 16 Gewölbrippen trägt. Nach Palustre, Ren. II 1545—80, von Rich. Vatia, Guillaume Le Roussel und Nic. Saurel errichtet (Abb. das. S. 239). Organisch greifen allerdings alle diese Versuche nicht ein, beschränken sich vielmehr nur auf die äußerliche Hinzufügung des antiken Säulen- und Bogenwerkes, entbehren jedoch nicht des Reizes jugendlich formenfroher Kunst.

Reiner — immer noch im alten Rahmen — dies Wollen an der Kirche zu Magny (1566). Auch hier am Schiff jonische Strebepfeiler; am doppelgiebligen Querschiff lösen diese sich oben in frei vorgesetzte jonische Säulen; zwei zierliche Pilastergiebelaufsätze darüber. Aber es herrscht auch hier, wie bisher überall, noch das Maßwerkfenster, wenn auch mit neuartigen Mustern gefüllt, und das Rippengewölbe.

Solche in Delormeschem Sinne gemachten Versuche haben in kleinerem Maßstabe wenigstens zu einer ganz einwandfreien Lösung geführt: dem Kapellenanbau des Chors der Kirche zu Nogent-sur-Seine (Abb. 165). In diesem einzigartigen Bruchstück von 1554 von Meisterhand ist die Aufgabe der Vermittelung zwischen Mittelalter und Neuzeit völlig gelöst worden, doch leider ohne Nachfolge geblieben. Die kompositen Pilaster, denen sich als letzter Ausklang eine Säule gesellt, sind hier von jenem kräftigen Ebenmaß, das sie fähig macht, zugleich als Strebepfeiler zu dienen, ohne ihre antike Erscheinung einzubüßen; dazwischen die rundbogigen pilastergefaßten weiten Fenster mit breiter Archivolte und Schlußstein, gebrochen durch ein offenes Stabwerk von ganz antikem Organismus. Konsolengesims und Profilierungen, bekrönende durchbrochene Galerien, zarte Flächenfüllung — alles von größter Delikatesse



165. Nogent-sur-Seine (Raguenet)

und feinstem Geschmack. Durch Wasserspeier und Pyramiden-Aufsätze der Pfeiler ist der Mitklang zum gotischen Baukörper gewahrt. In diesem Meisterwerk stellt sich die französische durchaus selbständig neben die italienische Renaissance.

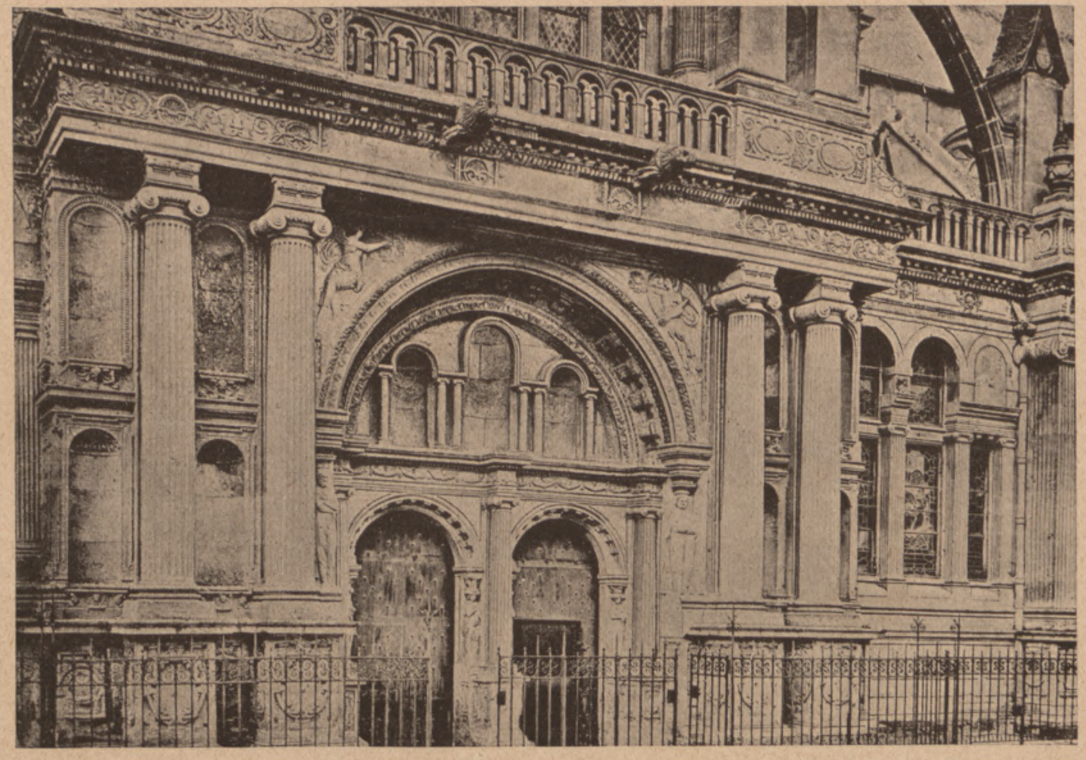
Der lichte Innenraum, von dem durch Bündelpilaster vor Wänden die drei Kapellen abgeteilt sind, wird bedeckt von in ihrer Einteilung sich antiker Kassettierung möglichst nähernden Gewölben; leicht und zart im Relief, gewichtlos und kaum fühlbar, schließen sie den Raum in vollkommenster Harmonie als ein sanfter Schlußakkord.

Sehr viel aufwendiger an Mitteln wie an Apparat und Umfang, vielleicht von derselben Meisterhand, das vielbewunderte nördliche Querschiff von S. Clotilde zu Le Grand-Andely (Abb. 166). Zweigeschossig mit jonischen Doppelsäulen unten, korinthischen oben, ist das Ganze immer noch eine Umdeutung des mittelalterlichen Baukörpers: unten zweigeteiltes Portal, darüber Triforiengalerie mit einer Brüstung davor, dann große Rose, aber horizontaler Abschluß. Neu daran ist die durchgehende Ausformung des Baukörpers in reine Renaissancegestaltungen. Die Doppelsäulen treten an die Stelle der Strebepfeiler, die Triforiengalerien sind Halbsäulen mit Bögen dazwischen. Die Zweigeschossigkeit mit starken antiken Gebälken und ausgeprägtem Horizontalismus, wie voller Plastik aller Formen wirkt zunächst völlig neuzeitlich, bis zuletzt doch der mittelalterliche Kernbau uns hervorspringt. Innen zwei Pilasterordnungen übereinander; Triforiengalerie, doch Maßwerkfenster und gotische Kreuzgewölbe.

Das Formale ist sehr schön und elegant, trotzdem unsicher, jedenfalls nicht streng regelrichtig. Die Theorie hat erst halb gesiegt. Die Freude an Vielgestaltigkeit und ungehemmter Verwendung aller möglichen neuen Formen überwiegt.

Der Bau dürfte etwas älter sein, als der vorgenannte, dem es in der Absicht und den Formen jedoch sehr nahe steht.

Bezog sich alle dies bisher vorwiegend auf den Ersatz der mittelalterlichen dekorativen Bildungen im einzelnen durch neue, so erscheint bald ein Verdrängen maßgebender gotischer Strukturteile durch neuzeitliche, — so der vielgeteilten Innenpfeiler durch immer einfacher und größer werdende antike Stützformen. In Goussainville unten starke dorische Halbsäulen um rechteckige Pfeiler bis zum Bogenanfang, darüber jonische Pilaster bis zum Ge-



166. Le Grand-Andely, Ste. Clotilde

wölbekämpfer, in Ennery schon ganze Pilaster für die Gurte nach der Schiffseite zwischen kürzeren doppelten Säulenstellungen für die Rippen, in Epiais eine kraftvolle dorische Halbsäulenordnung bis unter die Fenster, in Mesnil-Aubry dorische schlanke Halbsäulen bis zum Gewölb; überall mit verkröpftem Gebälk. Es bereitet sich langsam der Boden für die schweren Pilasterordnungen der Schiffpfeiler, die in dem Augenblick ihre Herrschaft antreten, wo man die gotischen Rippengewölbe in Erkenntnis ihrer Unvereinbarkeit mit dem antiken Stützwerk durch Tonnen mit Quergurten und Stichkappen ersetzt. —

Der Einfluß J. Bullants scheint besonders nach dieser Richtung im Innern der Kirchen sich geltend gemacht zu haben; aber auch an den sich der von Vetheuil anschließenden Kirchenfronten von Belloy und Othis vermutet man seine Hand. Bei beiden der Portalbogen von Säulen mit Flachgiebel eingefaßt; der Mittelteil zwischen Strebepfeilern schließt horizontal ab, dort mit einer der Empore zu Ecouen völlig gleichen Galerie auf Konsolen, hier mit starkem Hauptgesims, darüber die Schiffgiebel.

In Belloy großes Maßwerkfenster zwischen Baldachinen, in Othis Fensterrose zwischen Figurennischen. Die letzte Kirche stammt schon aus der Zeit Karls IX, die erste noch von 1555. Man wird auch an der anmutigen Kapelle Bullants in Ecouen nicht vorübergehen dürfen; ihre gedrückten Rippengewölbe mit rechteckigem Mittelfeld und weichen flachen Rippen suchen der Erinnerung an gotische Wölbweise auszuweichen. Die reizende Galerie von Belloy mit Säulenbalustrade auf starken Konsolen kehrt an der Empore wieder; im Meisterwerk des Altars (jetzt in Chantilly) kommt der strengste Akademismus plötzlich zu Worte und drückt mit den Groteskenmalereien des Gewölbes dem Raum den letzten Stempel der Neuzeit auf, den auch die frühgotischen Fenster mit Maßwerk nicht mehr zu stören vermögen.

Der überreiche Westbau der Kirche zu Gisors (Abb. 167) bietet im gewissen Sinne eine Zusammenfassung; aber auch er ruht noch auf mittelalterlichem Fundament. Er bildet den Abschluß des schon 1240 begonnenen, mit Kapellen umgebenen ansehnlichen fünfschif-



167. Gisors, Kirche

figen Gotteshauses. Der Nordturm erhielt eine Abschlußgalerie und einen achteckigen, etwas kapriziösen Aufsatz, — zwischen den Türmen und Strebepfeilern wurde das gesamte Rüstzeug der frühen und mittleren Renaissance zu einem fast berauschenden Zusammenklingen der zur Verfügung stehenden architektonischen und dekorativen Mittel aufgeboten.

Aber zugleich ist die Front ein Bild des Fortschrittes der Renaissancebewegung, von dem Vertikalismus des gotischen Nordturmes und der Schifffront bis zu dem rein akademischen Renaissancekleid des Südturmes, dessen Strebepfeiler, in Doppelsäulenstellungen gelöst, durch wuchtige durchlaufende Gebälke horizontal verbunden, dessen klare Flächen, durch den Schmuckapparat der Renaissance von Tafeln, Nischen, Rundfenstern sorgsam gebrochen, nirgends mehr eine Erinnerung ans Mittelalter gestatten. Die Vermittelung dazu bieten die drei hochgelegten Rundbögen zwischen den Strebepfeilern über den drei Westportalen; der mittelste überschlank, in der Anlage mittelalterlich, im einzelnen aber von einer Pracht der frühen Renaissanceformen strahlend, die dem blühendsten spanischen Platereskentum nahe steht.

Alles zusammen der getreue Spiegel der französischen Renaissance in ihrem Kampf mit den Überlieferungen des Mittelalters, das in den Grundlinien bis zuletzt überwiegt, im Verlauf der Bewegung sich zum Kompromiß herbeiläßt und schließlich dem Akademismus unterliegt, doch auch da noch malerisch und phantastisch genug bleibt, um nicht italienisch zu werden.



168. Blois, Kathedrale



169. Dijon, S. Michel

Die ausgezeichnete Durchbildung dieser frühen Teile folgt der Art Delormes und Goujons, auch in dem Flächenhaften des alles überspinnenden Ornaments. Weniger glücklich der Vorbau der oberen Loggia über dem galerietragenden mittleren Bogen, offenbar nur dazu bestimmt, das gotische Fenster dahinter zu decken. Ebenso die schiefe Stellung des übermassigen Südturmes zur Front, veranlaßt etwa durch Grundverhältnisse, vielleicht aber auch durch die Absicht der Bauherren, hier das gewaltigste Turmwerk der Zeit möglichst selbständig an die Ecke des älteren Baues zu setzen. Daß für den oberen Abschluß Ungewöhnliches geplant wurde, ergibt der längliche Grundriß des Turmes.

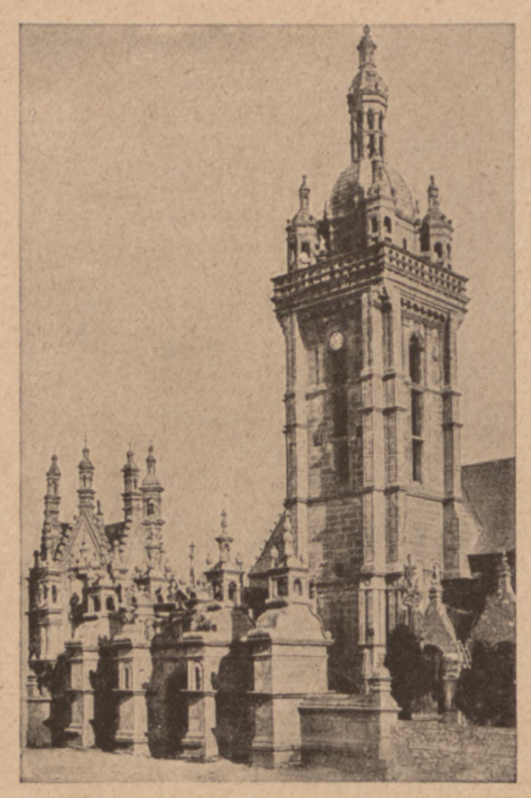
Der 1497 durch Robert Jamel begonnene Erweiterungsbau ist das Werk der Architektenfamilie Grappin von Robert an, dessen Werk die Söhne Michel, Jean I und Jacques und der Enkel Jean II 1515 bis 1560 fortführten.

Die Erscheinung dieser Teile klingt, auch im Reichtum der zuerst noch halbgotischen Verzierung, stark an S. Esteban in Salamanka an. Wundervoll die schräge Leibung des Hauptportals mit der nischenartigen Kassettenwölbung darüber, wie das Kassettenwerk aller Eingangsbögen.

Auch der Charakter der Gliederung des großen unvollendeten Turmes erinnert in kraftquellendem Säulenwerk, großen Flächen dazwischen und ihrem bildhauerischen Schmuck an spanisches, etwa den Turm der Granada-Kathedrale. Von Pierre Monthéroult seit 1560 erbaut. Im Innern ist der Orgeltribünen-Triumphbogen mit vorgesetzten gewundenen Säulen noch ein reiches Werk von Jean Grappin I, etwas unsicher in der Architektur, prächtig und formal auf der Höhe die Taufkapelle im großen Turm, achtteilig gewölbt; durchbrochene Wendeltreppe in der Ecke.

Das Portal der nahen Kirche zu Montjavoult erweist sich durch seine schrägen Leibungen und Kassettenbogen als den Werken der Familie Grappin zugehörig.

Der unvollendete Turm zu Gisors drängt die Frage auf, welchen Weitergang und Abschluß dieser Bauteil hätte haben sollen, — oder wichtiger, in welcher Gestalt das Turmideal der französischen Renaissance überhaupt sich ausgesprochen haben würde. Mehrere vollendete

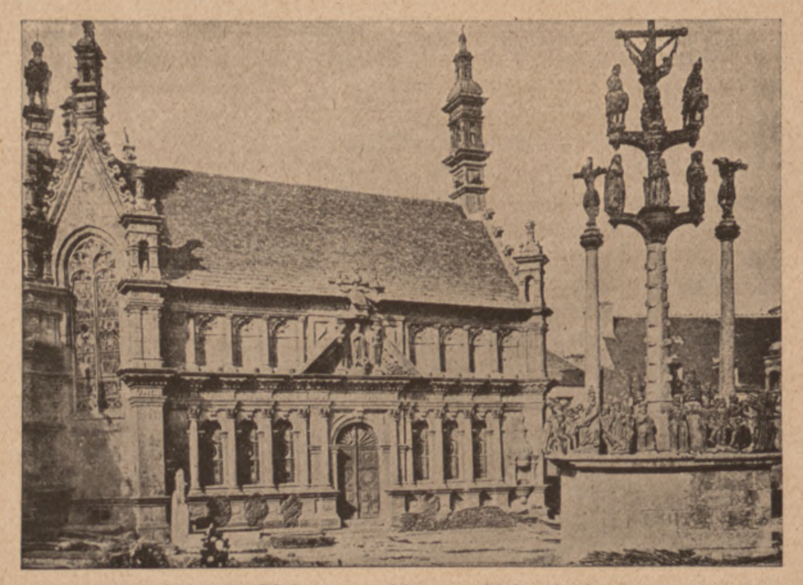

170. S. Thégonnec

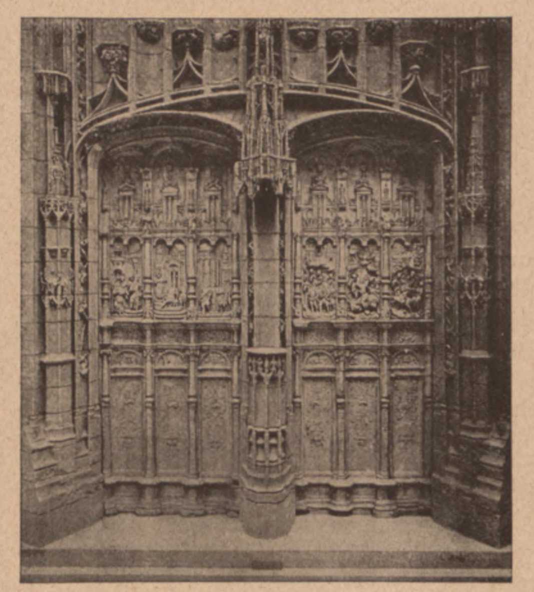
Türme geben darüber einigen Aufschluß; der meist dreistöckige quadratische Unterteil ist durch starke Strebepfeiler an den Ecken — manchmal auch in der Mitte — emporgehoben und durch Hauptgesims und Galerie abgeschlossen. Der schlankste und feinste zu Chars hat da noch über reichem Gebälk gebogene gefüllte Giebel — leider fehlt das weitere. Als


171. La-Roche-Maurice (Raguenet)

Abschluß folgt meist runde oder achteckige schlanke Kuppel auf Pilastertambur; doch überwiegt an Größe stets weitaus der viereckige untere Teil. Die Überleitung zum Tambur erfolgt durch Aufsätze an den Ecken, manchmal noch durch Strebebögen (Blois, Loches); doch wird die flüssige Einheit der Türme von Tours nicht wieder erreicht, — es bleibt überall ein Hiatus zwischen beiden Teilen. Immerhin sind viele Lösungen selbständig und verdienstvoll, gegenüber Italien, das wohl nur zu Montepulciano eine gute Turmlösung der eigentlichen Renaissance geschaffen hatte.

Einer der ältesten dieser Türme, der zu Bressuire (1537,) setzt ein drittes Geschoß auf den gotischen viereckigen Unterteil, auf die abschließende Plattform einen runden Tempel mit Wölbung, darüber eine zweite Laterne mit kleiner Kuppel; also ganz wie zu Tours. Die gotischen Eckstrebepfeiler setzen sich auf der Plattform, angelehnt an den Tambur, massig bis über das Kuppelgesims fort. Zu Loches ist der ganze Turm (1517 bis 30) bereits in Renaissance verhältnismäßig leicht und zierlich aufwachsend; das letzte viereckige Geschoß springt zurück, den Strebepfeilern der Ecken mehr Entwicklung lassend; diese erheben sich wie kleine Türme über der Plattform und entsenden kurze Bögen wider den achteckigen Tambur; die


172. S. Thégonnec. Karner, Kalvarienberg



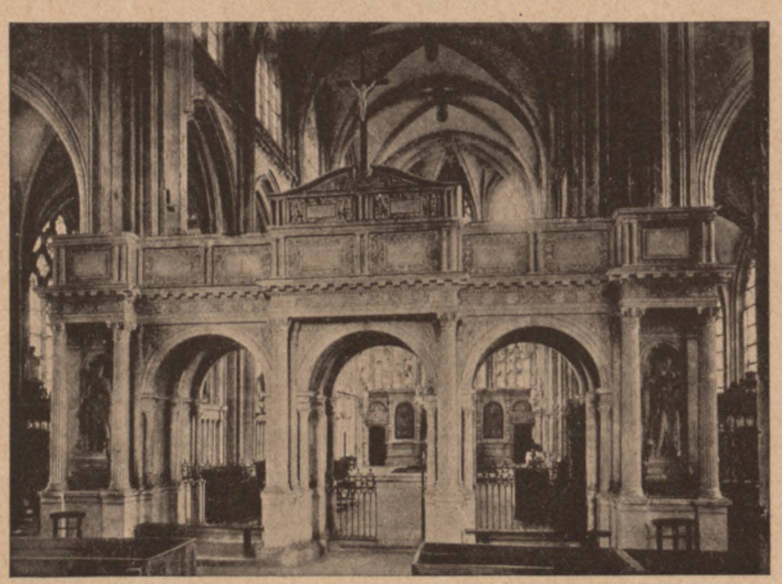
173. Beauvais, Kathedrale

Kuppel hat vier Lukarmen und wieder krönende Laterne. Alle Formen schlank und elegant, doch zart; überall gliedernde Pilaster. In Blois ist der Kathedralenturm jünger und schwerer; die Strebepfeiler in den zwei Obergeschossen des Unterteiles — auch in der Mitte jeder Seite — als Doppelsäulen mit verkröpften Gebälken ausgebildet, schließen an den Ecken dann mit fialenartigen Spitzen, die mit dünnen Strebebögen sich an das Achteck lehnen. Auch hier vier Dachfenster und Laterne (Abb. 168). Alle diese Türme, wie in Tours, in Stein durchgeführt bis zur Spitze.

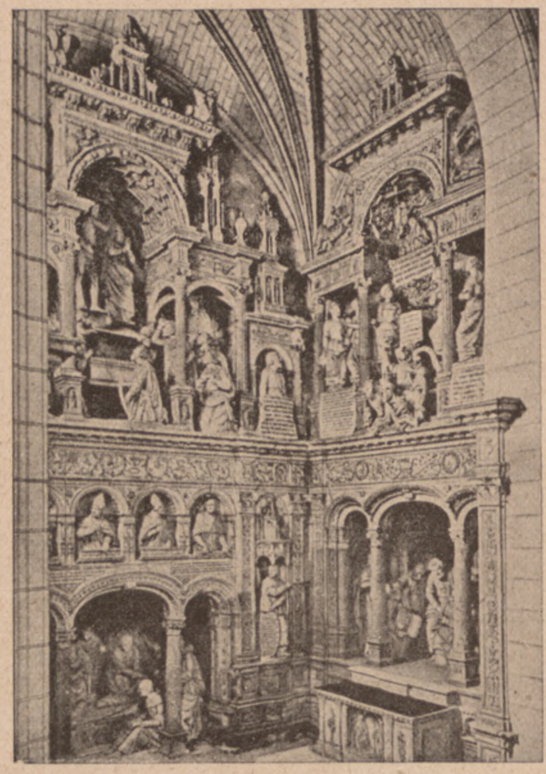


174. Rouen, S. Maclou

Nur an einem großen Muster ist die Doppelturmfassade der Renaissance in vollem Umfange in den Wettbewerb eingetreten zu der des Mittelalters, da sonst der Turmbau als fast selbständiger Bau neben dem Kirchenkörper (in Chars sogar mitten im Schiff) erschien: an S. Michel in Dijon; zugleich unter Aufwendung aller zur Verfügung stehenden Mittel einer vollplastischen Architektur. Über dem horizontal gelagerten Portalgeschoß mit drei mächtigen, tief gehöhlten Eingängen erheben sich beiderseits die viergeschossigen Massen mit gewaltigen Strebepfeilern ihrer Ecken, dazwischen je zwei arkadenartige Fenster, gefaßt durch freie Säulen, oben durch eine römische Dreibogenstellung verbunden, bekrönt durch achteckige Kuppelaufsätze mit Attiken und Steinwölbung; mitten dahinter der schlanke Schiffgiebel mit Rose und Obelisk. Die gesunde kernige Kraft im Aufbau und Einzelbildung, die



175. Arques, Lettner



176. Solesmes, Chap. Ste. Vierge (Geymüller)

starke Bewegung der Oberfläche mit tiefen Schatten entspricht im Gefühl burgundischer Art, wie sie sich im Profanbau offenbarte, in ihren malerischen Gegensätzen der alten germanischen Volksgrundlage (Abb. 169).

Das noch in feinen Frührenaissanceformen durchgebildete Erdgeschoß ist 1537 abgeschlossen und klingt in mancher Hinsicht an Gisors an. Der Fortbau soll Hugues Sambin angehören, ist übrigens erst 1661 ganz fertig geworden.

Eine Turmfassade mit einem mittleren Einzelturm von gleicher Kraft und Gesundheit ist im nahen Bourg (Stadtkirche) vorhanden, in den unteren vier Geschossen wohl das in sich einheitlichste und kernigste solche Werk in Frankreich. Die unteren zwei Geschosse erscheinen durch die große schräge Kassettentonne über dem Portal als zusammengehöriger Unterbau; die Strebepfeiler, unten mit dorischen Pilastern bekleidet, tragen oben an der Stirn schwellend-kräftige jonische Säulen; alles einzelne ist von da an von beinahe ungefüger malerischer Energie, unten aber akademisch streng und scharf, dabei flächenhaft in vortrefflichster Behandlung.

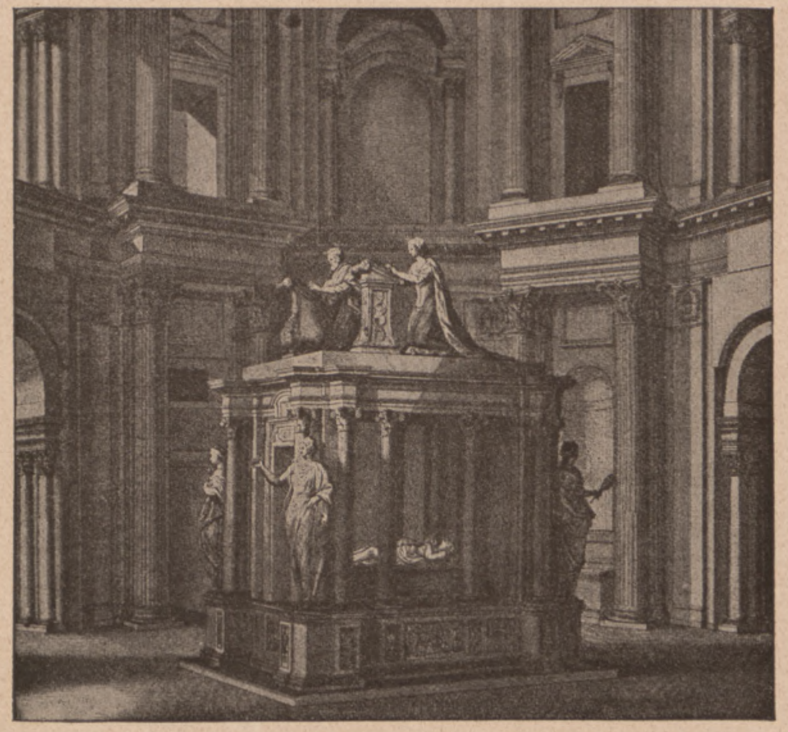
Das fünfte Geschoß nebst kurzem achteckigem Tambur mit Kuppel ist von gleichgültiger Bildung jüngerer Zeit, wogegen die drei Portale nebst ihren tiefen Schrägleibungen und dem höher gelegenen Mittelbogen wie einfassender Architektur in der Durchbildung wieder auf Delormesche Schulung schließen lassen.

Einen Schritt ganz hinaus aus diesen gewissermaßen internationalen Arbeiten ins Urvölkische hinein tun wir zu den bretonischen Kirchen. Im Lande der letzten reinen Kelten Frankreichs, wo vererbte Sprache, Sitte und Tracht herrscht, wo zahllose Dolmen und Menhire von vorgeschichtlichen Dingen erzählen, redet auch die spätere Baukunst eigene Sprache. Der harte Seewind drängt Wohnungen wie Gotteshäuser eng an den Boden. Nur hie und da schießt ein Turm, ein Kunstwerk scharf in die Höhe, doch gestützt von sicherem, breit massigem Unterbau, der es wie ein Felsen trägt. Niedrige höhlenartige Steinkapellen rufen irische Urbauwerke ins Gedächtnis. Der Granit drückt schwer auf Formen und Gesamtgestalt.

Die Kirchen, vorwiegend Wallfahrt- und Predigtstätten, meist aus drei Schiffen ohne Kapellen mit gerade geschossenem Chor bestehend, von Holzgewölben oder schrägen Holzdecken überdeckt, alles unter demselben großen niedrigen Dache, sind so aus der Bretagne auch nach Großbritannien gewandert. Innen bemalte Holzgewölbe mit tierphantastisch geschnitzten Zugbalken, hölzerne durchbrochene Schranken und Lettner, alles bleibt nordische Wasserkante. Die Renaissance ändert nichts am Wesen.

Nur die Türme, von gotischen Steinhelmen zersplitterten Umrisses noch lange bekrönt, nehmen teil am Neuen, aber sie behalten ihren wenig unterbrochenen vierseitigen starken Körper mit Strebepfeilern bei, den sie mit Kuppelbau und Ecktürmchen über einer kräftigen Galerie, phantastisch abschließen: so St. Thégonnec (Abb. 170), Pleyben, Berven. Man darf sie als die nationalsten der französischen Renaissance ansehen.

La-Roche-Maurice bekrönt seinen Kirchturm, 1559 datiert, mit dem alten gotischen Achteckhelm, doch über zwei starken Galerien und vierseitigem Aufbau; obwohl alles Detail kräftigste Renaissance von fast groben Formen zeigt, doch von ausgezeichneter Harmonie der Masse und der Verhältnisse (Abb. 171).



177. S. Denis, Valoiskapelle (Geymüller)

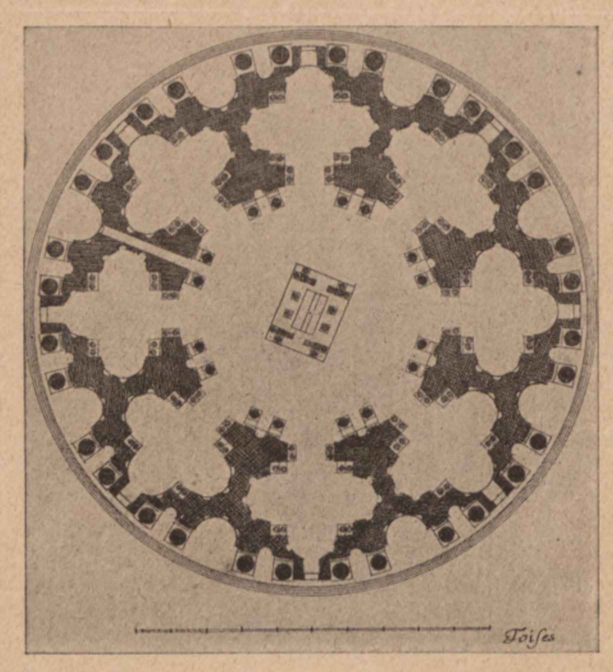
An den Kirchenflanken haben häufig tiefe tonnengewölbte schattige Vorhallen, mit Bänken darin, Platz gefunden — auch ein Ergebnis des Klimas — meist reich geschmückt mit dem gesamten dichtgedrängten Apparat einer frühen Renaissance, Säulen, Nischen, Baldachinen, oft mehrgeschossig. Aber dies, auch an Turmportalen und Aufsätzen bis tief ins 17. Jhh. üppigste Reize entfaltend, trägt überall den Charakter des Ländlichen oder Bäuerlichen, ist vierschrötig untersetzt und knorrig; derb und überstark in den Profilierungen, offenbar nicht nur des groben, harten Granitmaterials halber. Der alte, halbvergessene Volksstamm rührt sich, zugleich nach Volksart eine phantastische, ja märchenhafte Stimmung suchend und oft erreichend.

Dem dient die Gepflogenheit, die Kirche mit Turm, Vorhalle, Kirchhofmauer und Prachteingängen, sodann dem Beinhaus (assuaire, reliquaire) wie dem Wallfahrtsziel, also dem Kalvarienberg, auch dem Brunnen, zu einer zusammengehörigen Bau- und Denkmälergruppe zu vereinigen, zu der noch eigenartige Reliquien-, Kirchhofs- und Betkapellen treten. Diese Gruppen sind aber alle auf Zusammenwirkung gestimmt, mit den reichen Schauseiten dem Kirchhof oder Kirchenvorplatz zugewandt. Wie oben gesagt, ist es merkwürdig, wie an diesen untersetzten und derben Granitbauten immer noch das gesamte Rüstzeug etwa der besten Zeit Franz' I und Heinrichs II aufgeboten ist, bis tief ins 17. Jhh., wie selbst ganze Probleme der italienischen Renaissance hier angeschnitten erscheinen, doch dicht gedrängt im engsten Raume und in einer naiven Zuversicht, freilich nicht so ernst zu nehmen, wie Geymüller es tut („von klassischer Strenge"). Vielmehr möchte man diese unbekümmerten Draufgängereien im kleinen Maßstabe Kinderstuben der großen Renaissance nennen.

Stattlichste, triumphbogenartige Kirchhofportale zu Sizun, S. Thégonnec (Abb. 170); reichste Beinhäuser zu La Roche, Sizun, Roscoff, S. Thégonnec (Abb. 172); diese alle zweigeschossig von gedrängter Säulengliederung, oben meist Nischenreihen. Sehr hübsche tiefe Vorhallen der Südseiten zu Guimiliau, Ploudiry, Bodilis; Kirchhofkapellen zu Plougagnon, S. Jean-du-Doigt.

Auch jene langen schutzgebenden Vorhallen haben mit den Normannen ihre Wanderung nach Großbritannien fortgesetzt.

Einzig eigentümlich sind die Kalvarienberge: massiger einfacher Unterbau, darauf die drei Kreuze auf Säulen oder Stämmen, an ihrem Fuß eine wimmelnde Volksmenge; die oft in Seitenauskragungen für weiteren Figurenschmuck hinauswachsenden Kreuze sehr hoch (Abb. 172), Bäumen mit Ästen gleichend; der Untersatz viereckig, achteckig, manchmal janusbogenartig (Pleyben, Plougastel).



178. S. Denis, Valoiskapelle (J. Marot)

Die Ausstattung der französischen Kirchen im einzelnen folgt der Art der Zeit; den ernsten großen Leistungen der Baukunst steht ein Blütenmeer schönster Kleinarbeiten gegenüber, zum Teil als folgerichtiger Ausbau und Fortsetzung jener, zum Teil im Sinne reizvollsten Gegensatzes dazu. Ihr Gebiet erstreckt sich von den Eingangstüren an über Gestühl, Emporen, Lettner, Altäre, Kanzeln, Orgeln und Denkmäler bis zu den größeren Ein- und Zubauten besonderer Bestimmung.

Beauvais hat den Ruhm, am Querschiff seines Doms die schönsten Holztüren der französischen Renaissance zu besitzen, von Jean le Pot um 1535 in die überreiche spätgotische Architektur der Portale eingefügt (Abb. 173). Nie war ein Gegensatz reizender, aber auch wieder harmonischer aufgelöst; die harten Formen des Steinrahmens werden in der füllenden Holzarbeit wundervoll weich; die Gesamterfindung ist auch da noch mittelalterlich gefühlt, das einzelne aber von höchster Vollendung feinster Frührenaissance. Die Abstufung, unten fast glatte zart ornamentierte Füllungen, in den Hauptfeldern prachtvoll gedrängte und vertiefte biblische Reliefs, darüber Baldachine mit hohen Aufbauten in pilastergetragenen Bögen, wie alles einzelne an Pilastern, Kandelabern, Zieraten, Figürlichem von völliger Vollendung. Wie sich die Türflügel hineinschmiegen in den Korbbogen, wie sie das Wichtige in die Augenhöhe legen, wie sie in der inneren Architektur sanft und doch lebendig in jungen Formen w ederholen, was in sterbendem Alter sie umgibt, das ist wahrlich Wiedergeburt, Hervortauchen wieder lebenskräftig gewordenen Mittelalters aus dem frischquellenden Jungbrunnen eines neuen Frühlings.

Nahestehend doch kleiner die reizvollen Kirchentüren zu Louviers; die an S. Wulfran zu Abbeville (1550) enger und gehäufter; in gleichmäßiger Verteilung des nur noch ornamentalen prächtigen Schnitzwerks der Füllungen die zu Fréjus und Limoges; alle im Charakter Franz' I.

Die Höhezeit schafft an den Türen von S. Maclou zu Rouen Arbeiten, der Innenausstattung des Louvre nahe verwandt; ihre kraftvolle Reliefbildung hat die aufstrebende Tendenz der früheren Zeit verloren; mittlere Konsolengesimse scheiden lange untere Felder von reichem Groteskeninhalt mit geschnitzter breiter Rahmung von ausdrucksvollen oberen Rundreliefs, umgeben von Tafeln und Reliefgestalten, getragen von je vier stehenden Aposteln; alles stark italienisch. Der aufsteigende Fries bringt mit seinen in Nischen stehenden höchst bewegten Figuren Ghibertis Türen, die Träger der Runde Raffaelische Stanzenmalerei ins Gedächtnis (Abb. 174).

Als Künstler gilt Jean Goujon (1541), doch muß diese Annahme auf die kleine Nordtür beschränkt bleiben; die übrigen meist zweiflügeligen sind erst in der Folge als Nachahmungen und Fortsetzung jener bis 1560 entstanden. Man sieht, wie jener führend seiner Zeit vorauseilt. Ähnlich kraftvoll, quergeteilt durch stärkstes hermengetragenes Gesims, unten Pilasterarchitektur um zwei Bogenfüllungen über Quer-

füllung, oben ein prächtiges Rollwerk enthaltend, die jüngeren Türen von S. Peter zu Avignon; bemerkenswert die im Bogenportal von S. Nicolas-de-Champs zu Paris, aus noch späterer Zeit, die Wandlung des Geschmackes in Einteilung — Kämpfergesims, darüber Engelfiguren, im Hauptfeld großes Ornament, unten vortretende Felder — und derberer Behandlung fühlbar machend.

Im Innern bilden die heute selten gewordenen Lettner meist eine selbständige Arkadenarchitektur quer durchs Schiff; davon der schönste zu Arques-la-Bataille, der an Feinheit den zerstörten Kreuzgang der Célestins zu Paris ins Gedächtnis ruft: ein dreifacher Triumphbogen mit vorgestellten Säulen, seitlich doppelten und Figurennische dazwischen, zierlichster Säulenattika und Mittelgiebel, die Bögen von eingestellten kleineren Säulen getragen (Abb. 175).

Die Rückseite hat statt Säulen breite Pilaster und eine malerisch durchbrochene Wendeltreppe, oben noch gotische Maßwerkbrüstung. Die kleine Säulenordnung setzt sich als Schranke zwischen den Pfeilern der Kirche fort, faßt so den Raum für das Kapitel schön zusammen, seinen Abschluß findend in der bekannten wundervollen Altarrückwand.

Den einst berühmten Lettner des Lescot und Goujon in S. Germain l'Auxerrois zu Paris dürfen wir uns ähnlich vorstellen.

Der hölzernen in der Bretagne (S. Roche-Maurice) ist oben gedacht; sie sind meist reich geschnitzte Brücken aus Holzstücken, kaum trennend.

Der schöne Lettner in S. Etienne-du-Mont des Pierre Biard ist bereits beschrieben (Abb. 164); er genießt merkwürdigerweise nicht die Anerkennung, die ihm als reizvollster Raumdurchbrechung und maßstäblicher Verstärkung des durch ihn erst zum malerischen Kunstwerke gestalteten Innenraumes gebührt; er ist zugleich ein Stück des Kirchenkörpers geworden, da seine Treppen zu der oberen Galerie um den Chor herum weiter führen; hinter dem kühnen Vorderbogen stützen drei weitere Bögen sein Rippengewölbe und dienen so zur Bereicherung und scheinbaren Erweiterung des Chorraumes. Treppen und Galerien schlingen sich um die Pfeiler wie Efeu um mächtige Stämme.

Das denkwürdigste Werk vereinigter Baukunst und Bildnerei im Lande ist das Wunderwerk der Kapelle der hl. Jungfrau zu Solesmes. Wenn die Altäre der entwickelten Renaissance der besonders im Süden (auch in Spanien) so beliebten Rückwände sonst meist entraten, so ist hier die Freude an derlei Aufbauten einmal glänzend hervorgehoben, indem sie mit dem überhaupt möglichen größten Reichtum solcher retables die Wände des nördlichen Querschiffes der Abteikirche bis ins Gewölbe hinein ausfüllte (Abb. 176), nur die Fenster (nach W) freilassend; auf das Ganze gewährte eine (jetzt beseitigte) abschließende Bogenstellung nach dem Schiff den Einblick.

Es ist zugleich ein Fest der Architektur und der Bildhauerei; zweigeschossig, unten noch der frühen Renaissance, oben der Vollpracht der hohen Zeit gewidmet. Diese Zweiteilung ist national; wie an den großen Denkmälern unten eine tief gewölbte Grotte die liegenden Toten, oben aber die noch Lebenden beherbergt, so haben wir hier unten im Schatten Tod und Grablegung der Jungfrau, oben aber ihren und Christi Triumph; zugleich ist das Ganze keine Reliefarchitektur mehr, sondern räumlich so vertieft, daß eine Fülle (60) lebensgroßer Gestalten sich in diesen Bögen und Hallen drängen kann.

Östlich tragen zwei freie Säulen die dreibogige Grotte oberhalb des Altars, von Pilastern gefaßt; nördlich an der Hauptseite steht eine gleiche Halle auf dem Boden, über sich noch Platz für vier Nischen mit Halbfiguren lassend, dazwischen Doppelpilaster mit Nischen. Dann starke Gesimstrennung; oben aber zwei Triumphbögen auf freien Säulen (Palladiomotiv), nördlich größer, nochmals von Nischen flankiert; ganz oben alles in Tempelchen und Schmuck gelöst.

Ist die untere Zone noch in den feinsten Formen früher Renaissance durchgeführt (Korbbögen), so schwelgt die obere in allen Mitteln der höchstentwickelten Bau- und Zierkunst; quillend in Kraft und Üppigkeit, zugleich im Vollbesitz aller theoretisch gewonnenen Mittel, wie ihrer Nutzbarmachung und Beherrschung. Meisterliche Ausnutzung der Untersichten an Kassettengewölben und Gesimsen. Die dritte Seite hat unter den Fenstern zwei dreiteilige Ordnungen, jonisch und korinthisch, oben Nischenreihe mit



179. Paris, Große Tuileriengalerie (Verlag Eggimann succ.)

Figuren. Bedauerlich, daß das gotische Gewölbe auf das Ganze drückt; eine reiche Renaissancewölbung hätte aus dem Ganzen eine Schöpfung ohnegleichen gemacht und erst die räumliche Einheit geschlossen.

Das Ganze trotzdem ein Triumph der Renaissance in Frankreich. Ob auch der französischen Renaissance, muß dahingestellt bleiben, da die Meister unbekannt sind, die Mitwirkung von Italienern, vor allem unten, aber sehr wahrscheinlich bleibt.

Palustre möchte die Komposition Jean de Lespine, die Bildhauerleistung Jean de Marais und Jean Giffard zuschreiben. Der Prior J. Bougler habe den geistigen Inhalt gegeben.

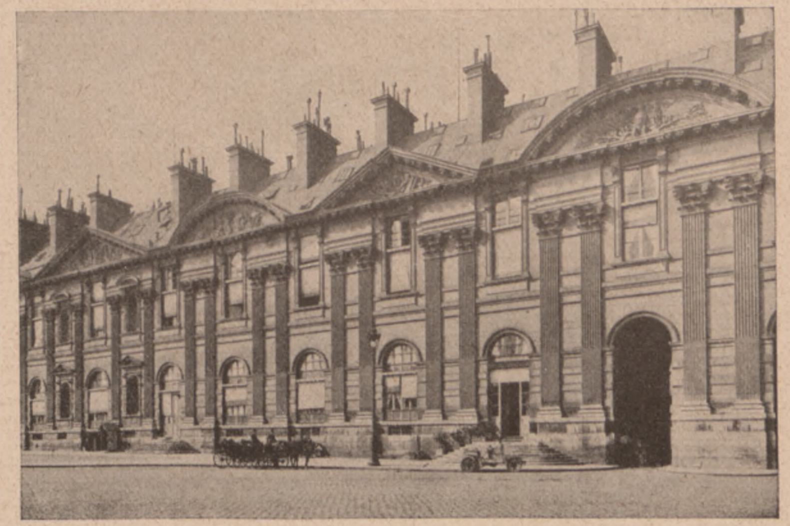
Das Werk ist 1553 vollendet; wohl um 1535 begonnen, steht es allein in Frankreich; nur in Portugal findet man ähnliches. So an Altären in der Kathedrale zu Coimbra (Retabel des Bischofs J. de Almeida) und dem in der Klosterkirche zu S. Marco nahebei; am meisten an der Altarwand der Pena zu Cintra. Auch da der durchbrochene Aufbau, die reichen Untersichten der Gewölbe, die von Figuren erfüllt sind; diese Arbeiten merkwürdigerweise ebenfalls französischen Ursprungs; der Altar zu Cintra von Nicolas Chatranez 1532. Die Zusammenhänge sind noch zu finden.

Von Grabdenkmälern streng akademischer Richtung kann nach dem bedeutenden Franz' I von Delorme, an dem die französische Theorie einen künstlerischen Triumph feiert, nur das Heinrichs II in Betracht kommen, offenbar von jenem älteren inspiriert, doch nicht von seiner charakteristischen Triumphbogengestalt, sondern ein längliches Gebäude mit vorgekröpften Säulen an den Ecken, an den Längsseiten offene Säulenhalle, an den Querseiten Türen, vor den Ecken Bronzefiguren; verkröpfter reicher Sockel. Unten die liegenden, oben die knieenden Toten. Verhältnisse und Details von hohem Adel, doch rein italienisch; an Michelangelo angelehnt die Krönung der Türen. Die Statuen von Bronze (Abb. 177).

Überzeugend scheint diesmal die Beweisführung Geymüllers, daß Fr. Primaticcio der Erfinder des Denkmals sei, da ihm, seit 1550 zum Superintendanten der Königlichen Bauten ernannt, auch die Leitung des dazu gehörigen Kuppelbaues (sépulture des Valois) übertragen war. Das eigentliche Denkmal wurde 1570 fertig.

Untrennbar davon der mächtige Rundbau, der das Denkmal umschloß; der einzige zentrale Kuppelbau der Renaissance in völlig italienischem Sinne in Frankreich (vielleicht abgesehen von der Kuppelkapelle Delormes zu Anet). An das nördliche Querschiff der Abteikirche zu S. Denis ließ Katharina von Medici seit 1560 diese runde Grabkirche anbauen (Notre-Dame-la-Rotonde), innen zwei-, außen dreigeschossig, die als sépulture des Valois die Denkmäler der Königsfamilie seit Heinrich II bergen sollte. Die Medizäerkapelle zu Florenz hätte hier ihr weit stärkeres Gegenstück gefunden. Vielleicht war an keinem Bauwerke der ganzen Zeit die Theorie mehr Wirklichkeit geworden. Der meisterhafte Grundriß (Abb. 178) bildet ein Acht (Sechs ?)eck in zwei Geschossen, von Kapellen von Kleeblattgrundriß umgeben; im Mittelraum (Abb. 177) die Hauptpfeiler mit vorgestelltem Säulenpaar in zwei Ordnungen

übereinander und Nische, dazwischen acht(?) Seiten, deren offene Bogen von eingestellten kleineren Säulen getragen wurden, halbrunde Kuppel mit Fenstern, oben Kassetten, sollte den Raum krönen. Von außen dorische und etwas zurückgesetzte jonische Ordnung, darüber Terrasse, dann Tambur mit Pilastern und Fenstern, Kuppel und Abschlußlaterne. Ein ungeheurer Reichtum an Säulenwerk. Die Gesamthaltung palladianisch regelrichtig, fast trocken, weil — abgesehen von den Kapitellen — ganz schmucklos, doch kraftvoll. Alle Verhältnisse sorgsamst abgewogen; Durchmesser gleich Höhe bis Hauptgesims (Geym., Fig. 197)


180. Paris, Tuilerien, Nordflügel (Verlag Eggimann succ.)

Es ist höchst eigenartig, daß J. Marot in einer Reihe von Stichen den Bau sechs-, in anderen aber achtseitig darstellt. Aus Sondergründen muß ich letztere Seitenzahl als die richtige vermuten.

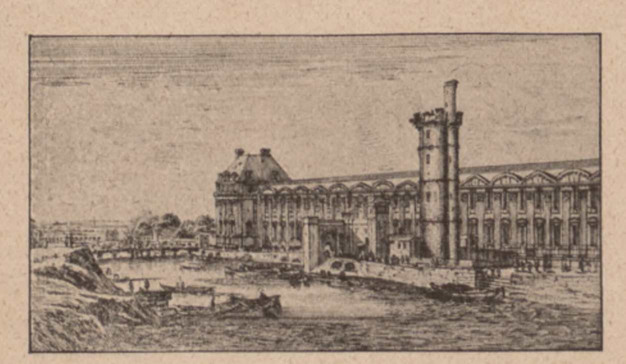
Der Bau war 1570 noch nicht weit gefördert; nach Primaticcios Tod leitete ihn J. Bullant bis 1578, wo er selbst starb; von 1587 an blieb alles liegen, nur bis zum Kuppelgesims fertig. 1594 wurde freilich darin das Denkmal Heinrichs II doch aufgestellt, 1719 aber das Gebäude abgetragen. Wie schmerzlich dieser Verlust! Vollendet wäre das Werk das bedeutendste seiner Art geworden. Der Gedanke war in der ganzen Renaissancezeit lebendig; aber weder die Medizäerkapelle noch selbst die sagrestia nuova zu Florenz erheben sich zu solcher Höhe des architektonischen Willens; in Deutschland sind die Fürstenkapelle zu Freiberg und noch mehr das Mausoleum zu Stadthagen schwächere Verwirklichungen gleicher Gedanken. Alle aber waren — bezeichnend — italienischen Ursprungs.

Seit dem Altertum war der Zentralbau in konzentriertester Gestalt, also der Rundbau, die Idealform für die Königsgrabstätten; eine Stufenleiter vom Grabmal des Mausolus und des Hadrian an bis zum Theoderichgrabe.

Die Weiterpflege des Gedankens gehört zu den echtesten Renaissancetaten.

Merkwürdig, daß schon 1537 zu Vannes (Bretagne) die runde zweistöckige Grabkapelle entstand, die sich der Domherr Jean Danielo als Chapelle du S. Sacrement am Nordschiff des Doms anbaute, eine getreue Übertragung Sangalloscher Architekturideen auf bretonischem Boden, einst von Galerie und Kuppel gekrönt; der Gedanke der Valoiskapelle in kleinem Maßstab (Palustre, Ren. III, 21).

Neumanns Schönborn-Kapelle zu Würzburg wurzelt im selben Boden. Es ist, als ob die großen Geschlechter ihre Gräber an den Domen überall in zentral gewölbter Hochgestalt über die Zeiten hätten triumphieren lassen wollen. Aber fast immer ist dieser Stolz vom Wellenschlag der Geschichte vor der Erreichung seines Zieles zertrümmert; selbst im stillen Portugal ist die herrlichste zentrale Ruhestatt der toten Könige (Batalha) capellas imparfeitas geblieben.


181. Paris, Tuileriengalerie (Silvestre)



182. Toulouse, Capitole (Gurlitt)

VIII. Heinrichs IV Zeit.

Furchtbare Stürme brausten übers Land. Die Reformation warf späte doch um so schmetterndere Wellen ins Welschland; der Bürgerkrieg raste. Katholiken und Hugenotten standen gegeneinander, das Schwert in der Hand — jeder verteidigte sein Heiligstes, wie seine bedrohten letzten Lebensmöglichkeiten. Der Glockensturm der Bartholomäusnacht wurde des heiteren Frankreichs der Renaissance Sterbegeläut; das Totengewölbe der Valois sein Grabmal.

Was sich noch hervortat, war Spätfrucht vergangener Saat, — oder es siegte das trockene Werk der Notwendigkeit und Sachlichkeit. Der Schwung der Künstler einer ideal schwärmenden Zeit starb; ihre Altäre der Schönheit zerbrachen.

Neue Zeit kündigt sich an; das Bürgertum tritt zum erstenmal auf den Plan; Adel und Geistlichkeit sehen plötzlich ein Volk mit energischem Wollen, das eigene neue Wege einschlägt. Ist es ein Wunder, daß die Schlösser, die Kirchen bedroht sind, der Bildersturm die Gotteshäuser verwüstet, daß die Baukunst sich innerlich und äußerlich an frei gewordene Nachbarvölker anlehnt? Daß der neue König, der erste Bourbone, — mochte er auch scheinbar sich der Kirche unterworfen haben — doch der erste wirkliche Bürgerkönig werden mußte (wie sein Nachfahr Louis Philipp der letzte war)?

Endeten freilich die Kämpfe noch einmal mit dem Siege des Absolutismus, erreichte dieser in Ludwig XIV sogar seinen Höhepunkt, so das nur, um in der Revolution endgültig zusammenzubrechen. Der tiers état trat dann für immer als neue Macht in die Geschichte ein, wie in unseren Tagen der vierte Stand.

Damit ist die eigentümliche Stellung der Zeit Heinrichs IV gegeben als einer Zwischenzeit abschließender, andererseits aber vorbereitender Art; das sprechen ihre Denkmäler auf das deutlichste aus. —

Als Heinrich den Königsthron einer Messe wert gefunden, zog endlich Ruhe in das Land, das dreißigjähriger innerer Krieg furchtbar zerrüttet hatte. Die Baukunst regte sich von neuem, wie stets nach solchen Erschütterungen.

Zuerst knüpfte sie da an, wo begonnene Werke nach Abschluß riefen, so die Repräsentationsbauten des alten neu gefestigten Königstums. Die Louvrebauten wurden fortgesetzt; die Tuilerien endgültig mit ihnen verbunden. Die ungeheure Galerie längs des Seineufers wurde bis zur Mitte noch mit allem Glanze der Delormeschen Kunst fertig gebaut, — die andere Hälfte aber mit dem Eckpavillon, den Tuilerien zugehörig, atmete anderen Geist. So sehr ihre riesige Pilasterordnung der Ausdruck der Größe sein will, — innere Leere sagt uns, daß die alte Zeit sich zum Tode neigt.

Ein Schimmer früherer Blüte liegt auf dem 1598 erbauten Obergeschoß der kleinen Louvregalerie; ihre jonische Pilasterordnung mit ungewöhnlich frischen quellenden Kapitellen und andern schönen Einzelheiten bezeugt äußerlich die innere Einheit der einstigen „galerie des rois" (1661 abgebrannt und als „Apollogalerie" durch Lebrun erneuert, Abb. 142). Ihre Ausstattung mit Königsbildern war den Malern Toussaint du Breuil und Jakob Brunel anvertraut (Brinckmann nennt Rosso und Romanelli), ihre Architektur Jesaias Fournier, der eigener Formenauffassung folgte; so sind die Fensterkonsolen ohne Verdachungen, diese durch Girlanden ersetzt (die Attika erneuert; an Stelle der letzten Bögen an der Louvreseite sind schon 1655 Stichbogenfenster getreten, wodurch die alte Arkadenarchitektur gestört ist).


183. Fontainebleau, Portal des Küchenhofes

In der großen Galerie (Abb. 179) hat die französische Renaissance ein Abendrot von höchster Pracht und ganz nationaler Färbung erlebt. Die Aufgabe war, einen ungeheuer langen Flügel künstlerisch einzufügen in die gegebene Nachbarschaft: rechts kleine Louvregalerie, links Tuilerien. Das Erdgeschoß bestand. So mußte ein Zwischengeschoß die Geschoßgleiche herstellen, darüber her liegt das Hauptgeschoß. Unten befanden sich Wohnungen zahlreicher bildender Künstler, die Heinrich IV fördern und dem Hofe angliedern wollte; der erste Schritt zu der bis heute fortdauernden erfolgreichen Sorge der französischen Regierungen für die Künstler.

Die baukünstlerische Leistung muß als ein Meisterstück bezeichnet werden; die unten regelmäßige Architektur wird durch Zusammenfassung nach oben in einem Rhythmus gebracht, der den überlangen Baukörper in zwölf Achsen, die mittlere betont, einteilt. Die Fülle wechselnden Einzelschmuckes in nicht allzu großem Maßstab bereitet dem Auge reinste Freude. Die letzten Früchte der Arbeit Delormes sind hier gereift.

Die Meisterschaft, mit der die Geschosse abgestuft, das Untergeschoß als die Stütze, das Zwischengeschoß als Vorbereitung, das Obergeschoß als Erfüllung gekennzeichnet sind, ist ganz einzig.

Hier ist der regelmäßige Wechsel von Öffnungen und Stützen, das Zusammenfassen solcher zu festen Kompositionsgruppen, ihre stete Wiederholung und Verknüpfung wie Unterscheidung durch andersgestaltete Zwischenglieder, — die sogenannte „rhythmische Travee" (Geymüller) — mit glänzendem Erfolg gehandhabt, war aber auch wohl nirgends gebotener als hier, wo es sich um die architektonische Gestaltung eines so überlangen, schmalen Gebäudezuges handelte, der dazu längs des Flußufers mehr als irgendein anderes Gebäude der Nah- und Fernsicht ausgesetzt war. Gerade in Frankreich ist ein solcher regelmäßiger Wechsel von jeher vorgebildet und in weit höherem Maße als sonst irgendwo angewendet; die griechische Antike kannte ihn nicht, die römische nur andeutungsweise (Triumphbogen); die


184. Paris, Place des Vosges

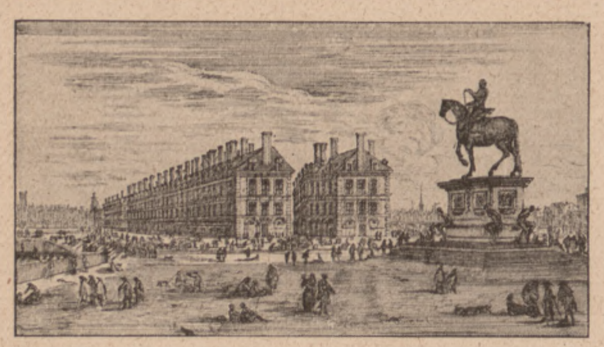
italienische Renaissance zog unter dem fortdauernden Eindrucke der klassischen Kunst die Einheit der Stützen und Öffnungen vor (Palasthöfe).

Schon die Doppelsäulenstellung statt gleichmäßiger Säulenstellung ist ein solcher rhythmischer Wechsel, der in Frankreich stets heimisch war (Louvrekolonnade); nicht minder die Doppelpilaster.

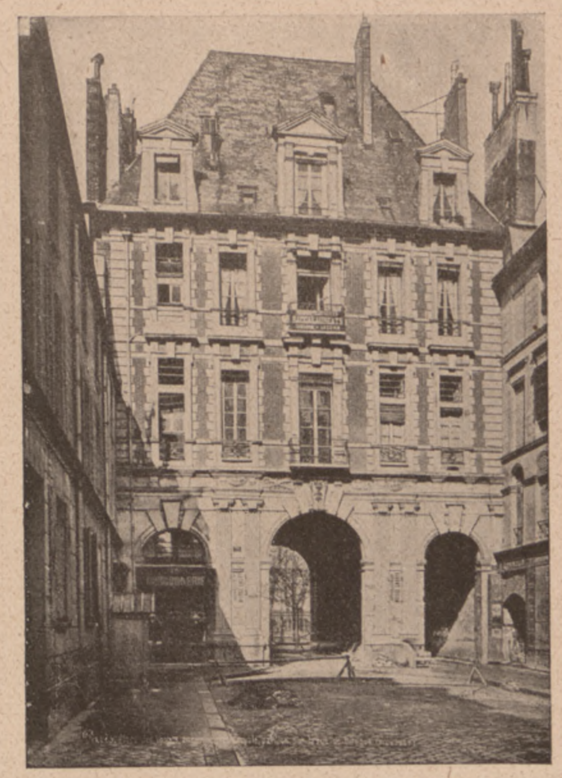
Wie aber hier, im Erdgeschoß ganz regelmäßig durch Doppelpilaster gegliedert, die Architektur im Zwischengeschoß beginnt sich in Gruppen zu spalten, die im Obergeschoß (großes Fenster zwischen Doppelpilastern) sich völlig selbständig entwickeln, durch ganz anders gestaltete Figurennischen getrennt, zuletzt durch die Wellenbewegung von Giebeln, abwechselnd gebogenen und geradlinigen, noch einmal individuell unterschieden, das dürfte allein kunstvollst wechselndem Tanzschritt zu vergleichen sein, im Gegensatz zum gleichmäßigen Schreiten antiker Stützenreihen. Höchst lehrreich ist es, diesen Aufbau zuerst von unten nach oben, dann von oben nach unten zu betrachten. Nur im Pal. Bevilacqua Sanmichelis zu Verona finden wir ein gleich wertvolles (freilich plastisch noch energischeres) Trennen und Zusammenziehen. —

Bezeichnend, daß vier Meister genannt werden, die hier tätig gewesen seien: Thibaut und Louis Métezeau, Etienne Dupérac und Jacques Androuet Ducerceau d. J.; hat aber Geymüller damit recht, daß diese Zuweisung falsch sei, so stehen wir vor einem namenlosen Werke, das wie ein Volkssang angesehen werden könnte. Duban hat unter Napoleon III die ganze Front erneuert und dabei das reizvolle Portal (Abb. 18), das um eine Achse verschoben war, genau in die Mitte gebracht, auch zwei neue Eingänge geschaffen.

Das Gegenstück zu dieser Galeriehälfte, das von den Franzosen als der Südflügel der Tuilerien betrachtet wird, ist ganz anderem Geiste entsprungen. Eine Kolossalordnung ist an die Stelle der drei Geschosse getreten, über hohem Sockel zwei Stockwerke einschließend. Offenbar wünschte man an dieser Stelle für die Fernwirkung wie zur Repräsentation neue größere Mittel wirken zu lassen. Aber der Rhythmus ist beibehalten: je ein Paar Doppelpilaster ist ebenfalls durch wechselnde Giebel zu einem System zusammengefaßt, eine Fensterachse trennt es vom Nachbar. Das System setzt sich am Eckpavillon unter Aufbau eines weiteren Geschosses und an dem letzten Stück der eigentlichen Tuilerien einheitlich fort. Für die Ferne sicherlich glücklich, im einzelnen schwer und trocken; die Pilasterordnung stellt sich unorganisch, nur


185. Paris, Place Dauphine (Silvestre)

als äußerliches Kleid, nach Bullantscher Art in Gegensatz zu der ganz regelmäßigen Fensterreihe des Baukörpers.



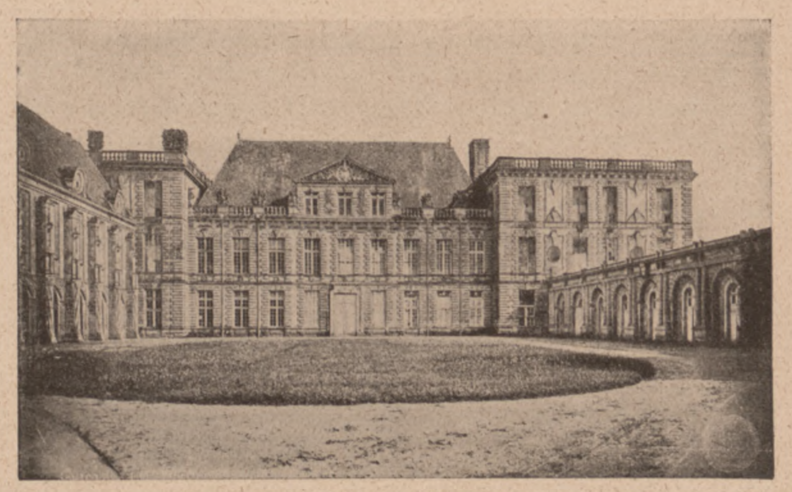
186. Paris, Place des Vosges, Pavillon

Hier scheint die Autorschaft des jüngeren J. A. Ducerceau gesichert. Der Flügel ist unter Napoleon III leider durch einen solchen nachdem System des Ostteils ersetzt; alte Ansichten erweisen aber, daß dies einen Verlust bedeutet (Abb. 181). Percier und Fontaine haben das einstige große System an den Nordflügel übertragen, geben so die Möglichkeit der Einschätzung des Verschwundenen (Abb. 180).

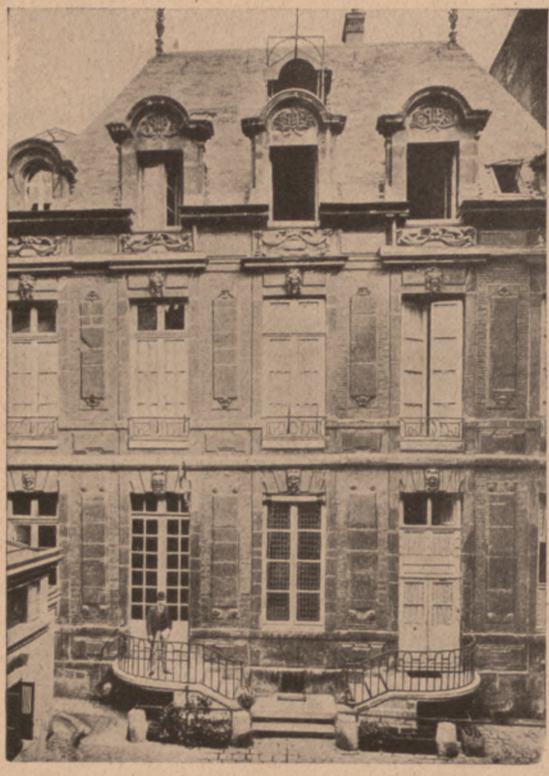
Der Um- wohl fast Neubau des Schlosses der Katharina von Medici zu Monceaux-en-Brie ist offenbar hierher zu rechnen. Die Gesamterscheinung macht durchaus den Eindruck einer Vorstudie zu dem Pal. Luxembourg: drei Flügel mit Eckpavillons um einen quadratischen Hof, niedrige Eingangsseite mit Kuppelpavillon. Die Architektur, große Pilasterordnung mit gebundenen Fenstern dazwischen, läßt an J. A. Ducerceau d. J. denken, der ebenso wie Baptiste Ducerceau, — aber auch Debrosse — als Architekt hier vermutet wird. Der viel größere dreiseitige Vorhof erinnert in den gruppierten Mittelpavillons hinreichend an den Hof Heinrichs IV zu Fontainebleau, um ihn in dessen Zeit zu nötigen. Reste des älteren Baues mögen mitverwandt worden sein, doch ist der ganze Eindruck des Schlosses (Geym., F. 116) bei Silvestre wie bei Perelle so übereinstimmend mit der Nachricht, daß Heinrich es 1594 für seine Freundin Gabrielle d'Estrées hat umbauen lassen, daß Geymüllers verzweifelte Anstrengungen, Primaticcio als den Architekten nachzuweisen, gegenstandslos bleiben müssen. Er will diesen damit zum Großarchitekten stempeln, der die Großordnung in Frankreich eingeführt habe, da, vielleicht die sépulture des Valois ausgenommen, sich doch kein einziges Gebäude als von ihm erdacht annehmen läßt, dieser Kuppelbau aber im Lande durchaus ein Fremdling bleibt.

An dem Schlosse ist außerdem noch nach Heinrichs Zeit lange gebaut; alle seine Reste zeigen das Monogramm der Maria von Medici.

Auch in Toulouse, der formenfreudigen Stadt, hat am Kapitol die alte Zeit ein letztesmal sich geregt. Im Arkadenhof (Abb. 182) ist das Portal fast denkmalartig eingefügt in einer Bildung, die noch in Ducerceaus Geist wurzelt: scharfe elegante Pilaster mit vortretenden Säulen tragen ein reiches, schweres Gebälk und üppig gegliederten Aufsatz, inmitten Nische mit Heinrichs Statue. Reiche Ornamentik und Reliefschmuck klingen



187. Oiron, Schloß



188. Paris, Hôtel de Chalons et Luxembourg

noch an den Louvre an. Eigenartig das Auftreten des Ziegels in durchlaufenden Schichten, die nachher ganz wie Haustein bearbeitet sind; so auch in der Hofarchitektur ringsum.

Manche Portale in der Stadt schlagen denselben Ton an.

Aber ganz neues Wesen bereitet neuer Zeit den Boden, auch in der Baukunst — hugenottische Einfachheit und Abkehr von der Lockung der Welt kommt zu Worte; Strenge und Nüchternheit wendet sich hinweg vom Formenreiz des Südens; holländische dürre Sachlichkeit findet Anklang.

So stehen wir plötzlich vor einer Baukunst, die nichts mehr gemein hat mit der Pracht der alten Adelszeit; rein bürgerlich gefühlt beschränkt sie sich auf das Notwendige, setzt überall einfache Quadersteinreihen an die Stelle lebendig gebildeter Formen, macht die Flächen aus trockenem Backstein nach Art der Niederlande, so wenig im Lande auf solchen Baustoff hindrängte.

Schon die Erweiterungsbauten zu Fontainebleau sprechen von so geändertem Geschmack. Der östliche Küchenhof wurde weit umfangreicher neu gebaut, doch in größter Einfachheit. Nur die zwei stattlichen Pavillons der Langseiten und Eckaufbauten unterbrechen die niedrigen Flügel, deren Architekturteile in gewöhnlichen Backsteinen hergestellt sind, nüchtern sachlich, doch, sich durch mächtige Nischen dem Eintretenden öffnend, von bedeutendster Gruppe.

Hier offenbart sich bei aller Nüchternheit neues räumliches Wollen; wir sehen eine wohlgegliederte Platzanlage mit hochgezogenen Ecken, hervorgehobenen Mitten sorgsam, abgewogenen Massen von einem gewissen Rhythmus der drei geschlossenen Seiten; die ausdrucksvolle große Eingangsapsis (Abb. 183) gewährt den Durchblick auf die gegenüberliegende Abschlußnische und lädt in würdigster Form zum Vorhof ein. Bei dem fast gänzlichen Verzicht auf Einzelheiten, außer Gesimsen, bescheidener Quaderung und der dorischen Ordnung des Portals, ist die künstlerische Absicht um so klarer auf das Räumliche beschränkt. Des räumlichen Gedankens große Verwandtschaft mit dem des zerstörten Vorhofes zu Monceaux-en-Brie springt in die Augen (Geym., Fig. 116), auch im Fehlen der vierten Seite gegen das Schloß zu.

Der Bau der Hirschgalerie (Etienne Dupérac), obwohl etwas aufwendiger, mit Pilastern und Giebelaufsätzen des ausgebauten Dachgeschosses, folgt sonst derselben Backsteinverwendung Abb. b. Pfnor). Die sonstigen Umbauten am Schlosse lassen das Streben erkennen, die Unregelmäßigkeiten des älteren Baues zu beseitigen; so die im ovalen Hofe, der, nach Möglichkeit zu einem Rechteck gemacht, in der Achse nach jenem Küchenhofe als wirksamsten Abschluß einen Triumphbogen mit Kuppel („Taufkapelle Ludwigs XIII") erhielt; dazu verwandte man in der Hauptsache das Portal Karls IX aus dem großen Hofe.



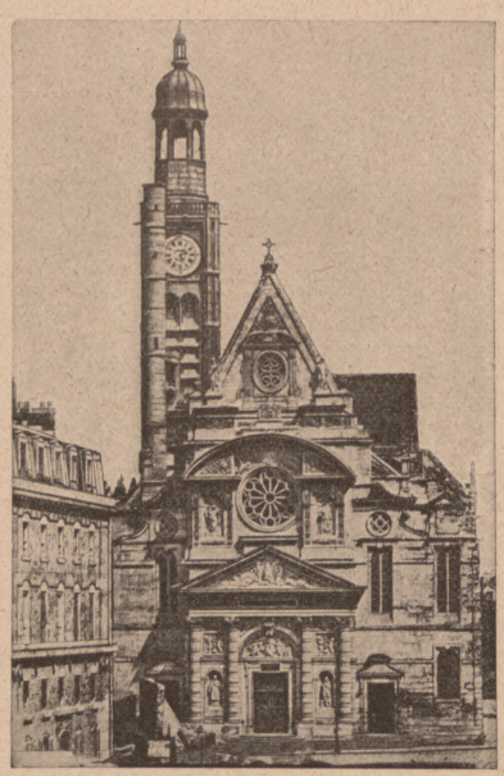
189. Tarascon, Rathaus

Gleicher Absicht, doch auch dem Drang nach öffentlich-bürgerlicher Wohlfahrt dieser Zeit entsprungen, sind die großen Platzanlagen, von Heinrich für Paris geplant und teilweise verwirklicht. Vor allem die mächtige place royale (1600—1612), ein rein städtebaulicher Gedanke, an Stelle wirrer Gassen und Ruinen ein wirklicher Square, umgitterter Rasenplatz mit Denkmal und Brunnen, ringsum ganz regelmäßig umbaut von Geschäfts- und Wohnhäusern (Abb.184); Bogengänge im Erdgeschoß; die Architektur die anspruchsloseste, doch jedes Haus, meist vierachsig, oft mit tiefen Hintergebäuden, im hohen Dach unterschieden; in der Mitte — auf die alte rue royale von der rue S. Antoine aus — ein dreibogiger Durchgang durch den Platz bis zum Portal der jenseits liegenden Minoritenkirche durch je einen höheren Pavillon (Abb. 186). Nur hier ein bescheidener architektonischer Apparat, sonst lediglich Quaderung, Fenstereinfassung, Backsteinflächen. Der Platz ist ungefähr quadratisch; die Höhe der dreigeschossigen Häuser wohl abgewogen. (Heute place des Vosges.)

Die place Dauphine am Pont Neuf, seit 1609 auf zwei Seineinseln angelegt, ähnlichen Sinnes; dreieckig im Grundriß, die Spitze auf der Brückenmitte abgestumpft und zum Eingang geöffnet (Abb. 185); die Grundform enger und weniger günstig; zusammen mit dem dem Zugang gegenüber auf der Brücke in die Seine hineinspringenden großen Reiterdenkmal Heinrichs ebenfalls ein städtebaulich wertvoller Gedanke, fruchtbringend für die Folgezeit. Diese rein bürgerlichem Nutzen gewidmeten Pläne, denen größere bis zur Umgestaltung ganzer Stadtteile folgen sollten, deren Ausführung der Tod des Königs hinderte (place de France), eröffnen den Reigen der großen regelmäßigen Platzanlagen in den europäischen Hauptstädten. Die Plaza Mayor in Madrid folgt unmittelbar.

Sinnvoll aber ist an allen Bauten dieser letzten Periode der Renaissance der Verzicht auf reichere Formen, die Beschränkung auf das eben Notwendige; die architektonischen Gliederungen sind durch Quaderungen gewissermaßen nur noch angedeutet, dann durch den roten Grund des Ziegelmauerwerks farbig wieder hervorgehoben. Mit Fug erklärt man das aus der Hinneigung zum hugenottischen und holländischen Wesen; man spricht deshalb, nach dem Namen des berühmten hugenottischen Ministers, vom Stil Sully. Daß die maßgebendsten Künstler von den Ducerceaus an — so Methivier, De Brosse, Du Ry nicht nur Hugenotten, sondern auch nahe miteinander verwandt waren, ist ein Symptom mehr.

Quaderungen in den verschiedensten Gestalten bleiben fast ausschließlich das formale Werkzeug der architektonischen Behandlung; ihre Handhabung wird, man darf sagen, bis



190. Paris, S. Etienne-du-Mont

zur Virtuosität ausgebildet. Am Rathause zu Verdun, an den Schlössern zu S. Loup (Abb. 24), zu Oiron, zu Beaumesnil, zu Angerville und an zahlreichen anderen erweist die Kunst dieser Zeit eine erstaunliche Fähigkeit, mit so wenigem kraftvolle und nachhaltige Wirkungen zu erzielen. Freilich ist die vorzüglich abgewogene Gruppierung und Gliederung der ganzen Baumasse Vorbedingung, tritt vielmehr bei dem Verzicht auf ablenkende Einzelheiten als das Wichtige um so mehr hervor.

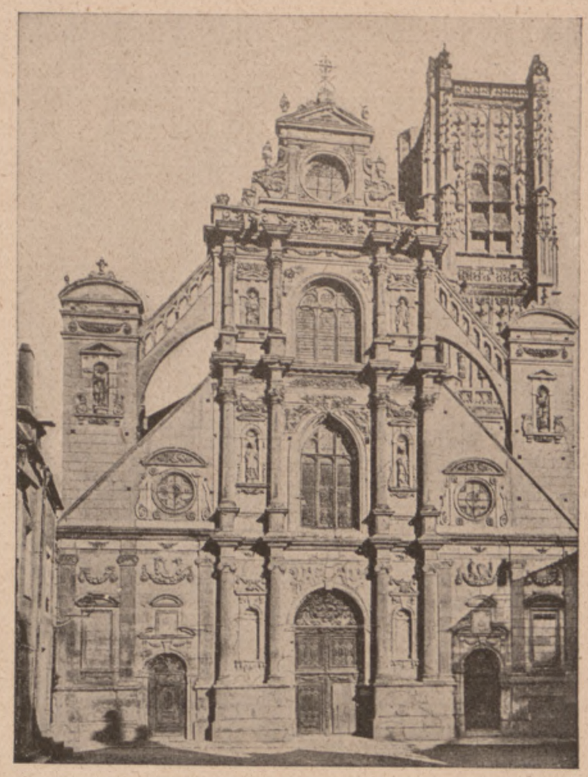
Das eigene Hôtel des Ministers Sully in Paris ist allerdings noch prächtig genug; zwei festliche Pavillons mit niedrigem Zwischenbau (dorisches Säulenportal), empfangen den Eintretenden, der durch kassettengewölbte Durchfahrt in den Ehrenhof tritt. Die Architektur der drei zweistöckigen Flügel beschränkt sich aber auf kräftige Fensterarchitektur, überall mit Quaderreihen gefaßt, selbst an der Gartenseite; darüber dichte Reihen energischer Lukarnen. Bildhauerei sparsam, nach Goujonischer Reliefmanier in den gebogenen Giebeln des Pavillons und auf den Fensterpfeilern im Hofe über den Eingängen. Der Grundriß ruhig sachlich, im Hauptflügel große Treppe und Gartensaal, dahinter Terrasse, im Hintergrunde schöne Bogenhalle. In allem repräsentative, dabei gehaltene und maßvolle Würde.

Zu Chatellerault erbaut sich der Minister einen Landsitz vornehmster Erscheinung und doch ländlich, wie einen Gutshof. Mauerumzogen an einer Straßenecke, Front nach dem Hofe mit Türen und Fenstern ganz dem Innern gemäß, zwar nicht regelmäßig symmetrisch, doch schlank und fast fürstlich; Steinkreuze, unten Giebelverdachungen, Portal; sparsamste aber ausgezeichnete Schmuckformen. Innen ebenso sachlich: unten rechts Saal, mitten gewölbte Treppe, links Speisesaal, dahinter Küche, oben Wohn- und Schlafräume. Alles ein Muster praktischer Natürlichkeit (Raguenet 73—84); Balkendecken und schöne Kamine.

Der malerisch-stolze Körper des Schlosses von Beaumesnil leidet dagegen unter dichter Häufung der allzu stark vortretenden Fensterumrahmungen und Bekrönungen (Lübke, Fig. 117), insbesondere der Dachaufbauten. Dagegen ist zu Oiron (Abb. 187) wirkliche Größe des Eindrucks durch Zurückhaltung und einfachste Verhältnisse erreicht. Am Hauptbau sind die gequaderten Fenstereinfassungen außer dem schönen Hauptgesims mit Galerien und Trophäen die einzige Gliederung; inmitten noch dreifenstriger Aufsatz mit Flachgiebel. Die Fenster gleich den Pfeilern, doppelt so hoch. Der Baukörper — zwischen Sockel und Hauptgesims — hat 1 : 3 der Höhe zur Länge, gleiches Verhältnis der mittlere Aufsatz. Schwere vorspringende Eckbauten fast quadratischer Fläche fassen den Mittelbau ein; zwischen den Fenstern eingerahmte Wandflächen und Nischen; sonst ähnliche Einfachheit. Diese ist gesteigert durch die römisch gegliederten Flügelarkaden des Ehrenhofes (nur einer ausgeführt) mit Doppelsäulen. Der Gegensatz dieser niedrigen Flügel von so kraftvoller Architektur zu den kühl gequaderten hohen Hauswänden überraschend. Backsteinflächen fehlen. Das Innere trotz hugenottischer Zerstörung noch immer reich ausgestattet.

Ähnlich vornehm das Rathaus zu Verdun; der Hauptkörper gehalten von schmalen Vorsprüngen; fast nur Gesimse und Quaderungen, auch hier Rahmen statt der Ziegelflächen. Vorzüglich die Gartenseite mit Terrasse; hier schlingen sich noch heitere Blumenschnüre um die Fensterpfeiler, statt wie vorn Gehänge; dazu einiges flache Rollwerk.

Schloß Brissac bei Angers, ein mächtiger Torso großer Absicht, noch zwischen den mittelalterlichen Rundtürmen eingeklemmt, sucht gleich einfacher Stockwerkbehandlung einen hoch emporgetürmten Mittelpavillon mit nach oben sich immer mehr steigernder reicher Pilaster- und Bogenarchitektur entgegenzusetzen; ein offenbarer Rückzug ins Ältere, da dem Künstler noch nicht wie dem zu Oiron und Verdun die Kraft zur Verfügung stand, in Formenbeschränkung einfach groß zu wirken.



191. Auxerre, S. Pierre

Eigentümlich mutet an, was solchen gediegenen Fronten von straff-scharfer Gliederung in der Hauptstadt z. B. im Süden gegenübersteht. Das Rathaus zu Tarascon (Abb. 189) stammt aus gleicher Zeit; aber eine Art ländlicher Oberflächlichkeit ist der Menschheit des Midi und ihrer Baukunst eigen, ganz, wie etwa in Italien der neapolitanischen jene gewisse unbekümmerte heitere Sorglosigkeit; und gerade das macht diese Architekturen wieder anziehend.

An Privatbauten findet man zuweilen aber meisterliche Leistungen; Paris war einst reich daran. Das Hôtel de Chalons et Luxembourg ist ausgezeichnet in Abstufung, Flächenverteilung und zurückhaltend-flüssigster Dekoration (Abb. 188).

An Festungstoren wird die Rustikaquaderung zum Ausdruck der abwehrenden Stärke, nicht mehr des „Ländlichen". — Zu Cambrai die Porte Notre Dame, obwohl aus später Zeit (1624), noch nach Art der Renaissance flämischen Charakters mit vorgesetzten Schmucksäulen, ihre Fläche ganz mit Diamantquadern besetzt, alles rüstige Kraft aussprechend; in Nancy das Tor von Notre Dame des Champs, breit gelagert und weichlich barock gefühlt; gebrochener Giebel mit Statuennische für Heinrich IV, mit Trophäen, Reliefs und Statuen, bereits ruhmredig den Festungstoren Ludwigs XIV nahestehend. Die breiten Rustikabänder mit sonderbar barbarischen Mustern; alles von einer gewissen Plattheit der Erscheinung.

Kirchliche Bäutätigkeit mußte in diesen bürgerkriegerischen Zeiten darniederliegen; das Wichtigste bleibt die Vollendung vom S. Etienne-du-Mont. An der Front (1610) nimmt die Renaissance Abschied (Abb. 190). Noch immer ist der hohe Giebel ein fester Teil des Organismus, nur durch dekorativ vorgesetztes prächtiges Portal und Segmentgiebel darüber geschmückt.

Öffnungen organisch eingeschnitten nach innerer Notwendigkeit; alles zusammen eine ganz freie Komposition, deren innere Gegensätze es zwar nicht zu verwischen gelang, die dafür durch die Frische ihrer malerischen Zusammenstellung stets angezogen hat. Unzweifelhaft ein wertvoller Versuch, den Innenraum noch einmal in Frontumriß und Einteilung auszusprechen, das Mittelschiff als Hauptkörper hervorzuheben — flankiert und unterstützt von den zurücktretenden einfassenden Seitenschiffen. Die Arbeit Delormes tritt zum letzten Male bewußt in die Erscheinung. Das Prachtportal eine Verstärkung des von S. Nicolas des Champs, mit Delormeschen Halbsäulen anstatt der Pilaster.

Das National-Französische wehrt sich hier nachdrücklichst gegen das Fremde; die Gruppe ist von nordischem Wesen durchtränkt; das Einzelne von Schärfe und Eleganz, durchaus selbständig gebildet und gehandhabt; freilich widerstreben seine Teile einander stark — doch gewährt gerade ihr Wettkampf und Widerstand gegeneinander ein eigentümlich anziehendes Bild. Der anmutige Turm mit offenem Tempel oben vervollständigt mit seiner seitlichen Stellung das malerisch Bildmäßige und nimmt dem sonst allzu harten Spitzgiebel die Schroffheit.

In Auxerre an S. Pierre sehen wir gleiches Ziel verfolgt — einen noch deutlicheren Versuch, den gotischen Querschnitt der Basilika mit Strebebögen einfach ins neue Formentum zu übersetzen. So interessant es auch besonders dahin gerichtet ist, die Mittelschifffront ganz einheitlich hervorzuheben, indem etwa der Triumphbogen von Anet davorgestellt ist, — so sind doch die Verhältnisse mißgeschaffen: die Niedrigkeit der breiten Seitenschiffe wird durch die massigen Strebepfeiler und Strebebögen gänzlich zu Boden gedrückt; de Mittelteil entbehrt eines kraftvollen Hauptstückes, wie es das Portal an S. Etienne bietet; das Ganze ist weder malerisch noch architektonisch glücklich, trotz ansehnlichen Aufwandes (Abb. 191).

Mit Debrosses berühmter Fassade von S. Gervais zu Paris (Abb. 192) ändert sich der gesamte Kirchenbau mit einem Schlage. Freilich ist damit auch die Renaissance vorbei; vorbei auch der Gedanke, daß die Front ein organisches Stück des ganzen Bauwerks sein sollte. Das Römische siegt, die Front ist von nun an ein selbständiges Prunkwerk, frei vor den Kirchenkörper gestellt. Ihr Aufbau ist freilich ein in sich festbeschlossener, logisch zusammenhängender geworden, und es ist verständlich, daß die neue Lösung einen Sturm der Begeisterung erweckt. Der französische nationale Kirchenbau, der im Mittelalter wurzelt, ist damit aber zu Ende; es ist, obwohl Debrosse Hugenotte, doch der Sieg der Gegenreformation, die mit den Grundzügen der Gesùfassade über die Welt zog; die vom Kirchenkörper unabhängige Prunkfront vor dem Schiff ist, mag man auch das Vorhandensein eines Jesuitenstils bestreiten, doch gleichbedeutend mit dem Triumph des jesuitisch-kirchenpolitischen Gedankens.

Daß der Gervais-Giebel ein Geschoß mehr hat, als seine italienischen Vorgänger, ergab sich aus der Höhe der gotischen Kirche, kann nicht als grundsätzlich ins Gewicht fallend anerkannt werden. Das Ausschlaggebende bleibt die Selbständigkeit der theatralisch gefühlten Prachtwand vor der Kirche, zugleich, daß die nach Rezept übereinander gestellten Säulenordnungen mit ihrer Wand die Fassade selbst bilden, nicht ihr zu- oder eingesetzt sind. —

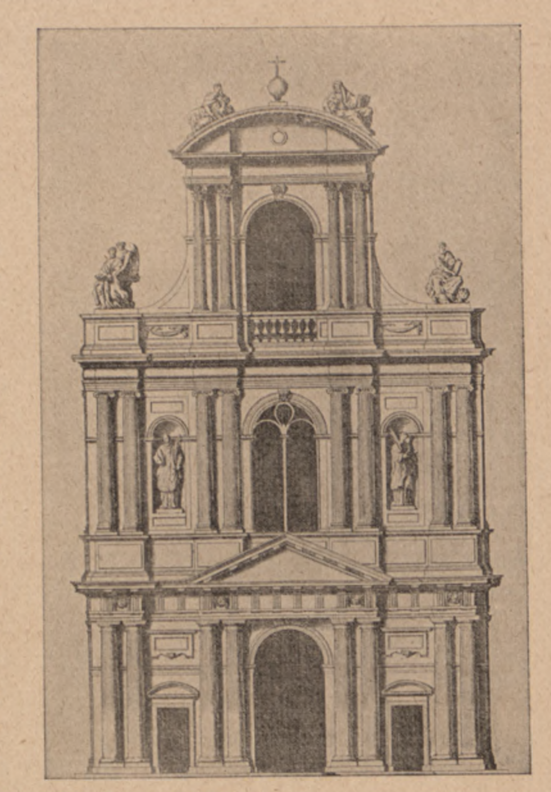
Salomon de Brosse erbaute die Front 1616—21, die also schon in die Zeit Ludwigs XIII fällt, den Vorboten der kirchlichen Reaktion. Daß derselbe Künstler für Charenton noch 1623 den berühmten Hugenottentempel erdachte, einen rein puritanisch-holländisch gefühlten viereckigen Raum ohne äußere Durchbildung, innen auf vier Seiten von dorischen Holzsäulen umzogen, die zwei Emporen trugen, zeigt, wie sachlich er selbst über den wahren Kirchenbau dachte (Abb. Geym., F. 209. 210), und daß er jene Front einfach auf Befehl der zweiten italienischen Königin nach fremdländischer Mode zu errichten hatte. — Auffallend die Ähnlichkeit jenes Hugenottentempels mit der gleichzeitigen Synagoge zu Amsterdam.

So steht in der Arbeit dieses letzten Architekten der französischen Renaissance national entwickelte Baukunst gegen fremdländische höfisch befohlene. Das wichtigste seiner Werke, das man als noch der Renaissance zugehörig ansieht, überbrückt diesen Gegensatz zum letzten Male.

Maria von Medici gelang, was ihrer bedeutenderen Vorgängerin Katharina versagt blieb, ihr Gartenschloß in wenigen Jahren (1615—20) völlig fertig zu sehen, wohl mit durch die Tatkraft des Architekten, und damit sich als Regentin des erheirateten Landes das eindrucksvollste Denkmal zu sichern. Ist das Luxembourg-Palais, an den Rand der Stadt ins Grüne hinausgestellt, einerseits noch einmal das französische Landschloß in abgerundetster Gestalt, so läßt sich doch nicht daran zweifeln, daß man in der durchgeführten Rustika aller Fronten einen Hinweis auf die florentinische Herkunft der Königin sehen sollte. Der Hof erinnert ganz unabweisbar an den der Pal. Pitti, selbst darin, daß die Gartenseite niedrig mit hervorgehobener Mitte ist, dort durch den Eingangspavillon, hier durch die Grotte.

Doch bleibt dies nur ein Äußerliches, in allem Wesentlichen herrscht französische Überlieferung; man muß sogar sagen, sie ist nur noch vollkommener und bestimmter in Erscheinung getreten, zugleich glücklicher vorbereitet und gesteigert bis zu vollendetem Zusammen-

klang. Die Eingangsseite, in erstaunlicher Harmonie von zwei dreistöckigen viereckigen Pavillons gefaßte einstöckige geschlossene Pilasterwand, hält in der Mitte den ebenfalls dreigeschossigen Kuppelbau, der aber in Architektur völlig gelöst, mit Plattform, darüber zurückspringenden Rundtempel, gegenüber jener scharfkantigen Umgebung geradezu königlich festlich empfängt; seine Zentralform ist der glücklichste Gegensatz. Der Hof ist ebenso meisterhaft disponiert; fast quadratisch zwischen zweistöckigen Flügeln, vertieft er sich nochmals in den dreistöckigen Hauptbau hinein, doch mit erhöhtem Niveau und mittlerer Rundtreppe, als eine Steigerung des Empfangshofes in einen wahren inneren Ehrenhof, zum Haupttreppenhaus leitend, den die dreistöckige Masse des eigentlichen Schlosses imponierend umgibt, an den vier Ecken durch noch höhere starke Pavillons bewacht. Auf der Gartenseite (Abb. 193) ist ebenfalls ein weicherer, reichgegliederter rundlicher Vorbau in die Mitte gestellt, geschützt durch Eckbauten. Das neue und bedeutsamste, die Vorbereitung, Steigerung bis zur erfüllenden Wucht des Palastes selber läßt da keine Erwartung mehr unbefriedigt; eine räumliche Symphonie (Abb. 194).



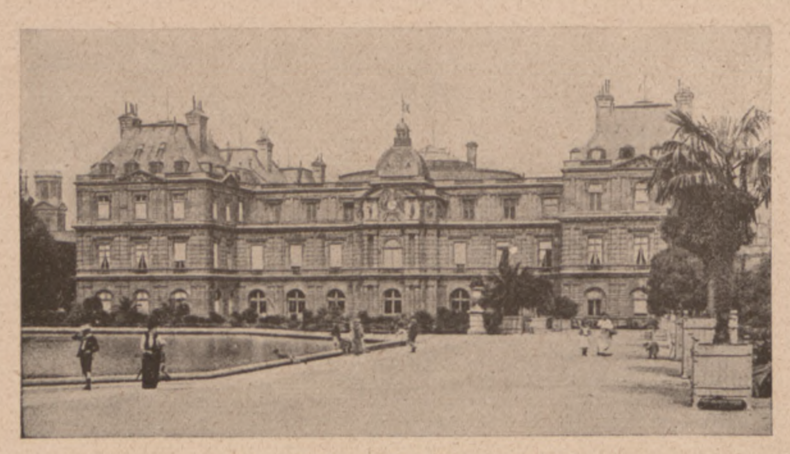
192. Paris, S. Gervais (Geymüller)

Wie der Grundriß so gar nichts gemein hat mit dem eines italienischen Palastes, springt in die Augen; noch mehr, wie er aus den nationalen Grundzügen die letzten Folgerungen zieht; auch akademisch sorgfältig durchgebildet, doch nur so weit, um noch die herkömmlichen Bestandteile — insbesondere die alten Zimmergruppen der Einzelwohnungen in den Ecktürmen — umgebend an die großzügigen Mittelräume heranschieben zu können; inmitten die große dreiarmige Treppe, in deren Achse dann die Kapelle; nach den Seiten zwei große Säle, von Kabinetts abgeschlossen; die Einzelwohnungen ringsum mit Treppe und Degagements sorgsam gestaltet; zu seiten des Hofes zwei mächtige Galerien.

Die rechtsseitige war die berühmte des Rubens, die dieser mit den prahlerischen Bildern der Apotheose Marias schmückte. Der große Meister zog ein als der Herold neuen Geschmackes. Auch seine Prachtfontäne im Garten ist ein Einbruch italienisch-flämischen Barocktums, eine Erinnerung an die vielen römischen Brunnenschöpfungen der Gegenreformation.

Desselben Debrosse ähnliches Schloß zu Coulommiers-en-Brie erreichte weder die Einheit des Aufbaues, noch gar die räumliche Schönheit und Steigerung des Luxembourg-Palastes; nach Silvestre hatte es drei gleichhohe Flügel mit höheren Pavillons, aber offene Eingangsseite mit mittlerem Bogen; nach Marot vorn eine Arkadenwand und Mittelpavillon genau nach dem Muster dessen zu Paris; die Rustika auf die Außenhaut beschränkt, die Hofseiten dagegen prächtigst gegliedert; trotzdem fehlt die Reife und Zielsicherheit von dort. Der Grundriß fast schwach. —

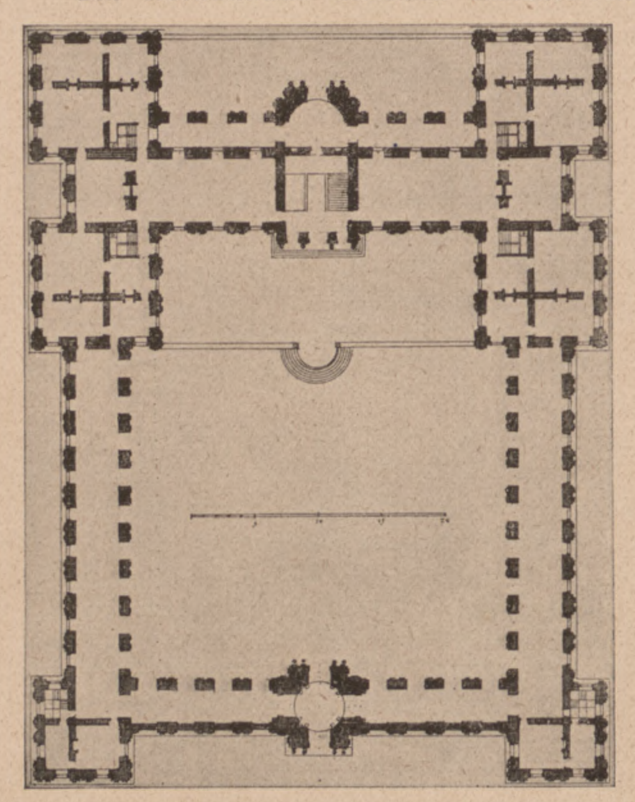
In den Innengestaltungen des Debrosse (pal. de justice zu Rennes und zu Paris) sieht man die Zeit Ludwigs XIV heraufziehen; das ornamentale Detail ist weichlich barock. Charakteristisch seine veröffentlichten dekorativen Entwürfe in Kupferstich. (Kamine pp.)



193. Paris, Palais Luxembourg

In der Provinz bleibt lange ältere kräftige Art lebendig. Vielleicht am tüchtigsten und künstlerisch wertvollsten in Burgund. Das Hôtel de Vogüé zu Dijon (1616) steht noch immer im Zeichen des Hugues Sambin, des örtlichen Kunstheiligen weit über seine Lebenszeit hinaus. Nachdrücklich in der Gruppe, kraftvoll im Aufbau, energisch im Detail. Ein Ehrenhof mit Vorderhalle, um ihn drei zweigeschossige Flügel, nur starke Fensterumrahmungen und -Giebel auf glatter Quaderfläche, schweres Hauptgesims, alles sorgsam abgewogen; der adelige Hof in vornehmster Gestalt (Abb. 195). Besonders tüchtig in der glatten Vordermauer an der Straße das Portal mit Quaderungen, Segmentgiebel und Aufsatz; wahrhaft männlich im Charakter. Das einzige Prunkstück die reiche Bogenhalle mit Säulen hinter diesem Portal nach dem Hofe zu. Für Dijon charakteristisch das buntgemusterte Walmdach mit Spitzen, davor kräftige Lukarnen. —

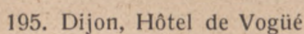
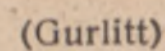
Ein Reihenhaus derselben charaktervollen Art am Johannisplatz ist hinreißend in seiner klaren Öffnungsverteilung; fünf sehr große Fenster mit Balkons oben, unten dazu breite Einfahrt mit geschnitztem Tor; starke Fensterkrönungen; drei kräftigschöne Dachfenster, hohes Walmdach mit Spitzen; alles ausgezeichnet durch Sicherheit der Verhältnisse und wirkungsvollen Gegensatz zwischen plastischer Fensterarchitektur und glatter Quaderfläche (Abb. 196). Das städtische Adelshaus hat nirgends vornehmere noch gesundere Verwirklichung gefunden. In Nancy ähnliches, so das dreiachsige Hôtel Lillebonne; zahlreiche kernige Hausportale.



194. Paris, Pal. Luxembourg (J. Marot)

Das kleine Schloß zu Tanlay, obwohl eigentlich nur ein verstärkter Portalbau, gehört hierher; ebenfalls zweigeschossig mit vorgezogenen Ecken, Walmdach und Lukarnen, ist es am Obergeschoß ausnahmsweise durch Pilaster geteilt — an den Ecken sogar doppelte — dazwischen stark gegiebelte Fenster; das Erdgeschoß mitten ganz Rustika, seitlich Eckquadern und eigentümlich geformte Rauhsteinflächen, diese in mannigfaltigen Mustern derb wechselnd; scheitrechte schwere Bögen vorherrschend (Geym., Fig. 131). Es wurde 1610 dem unvollendeten Schloß der Colignys zugefügt.





195. Dijon, Hôtel de Vogüé (Gurlitt)

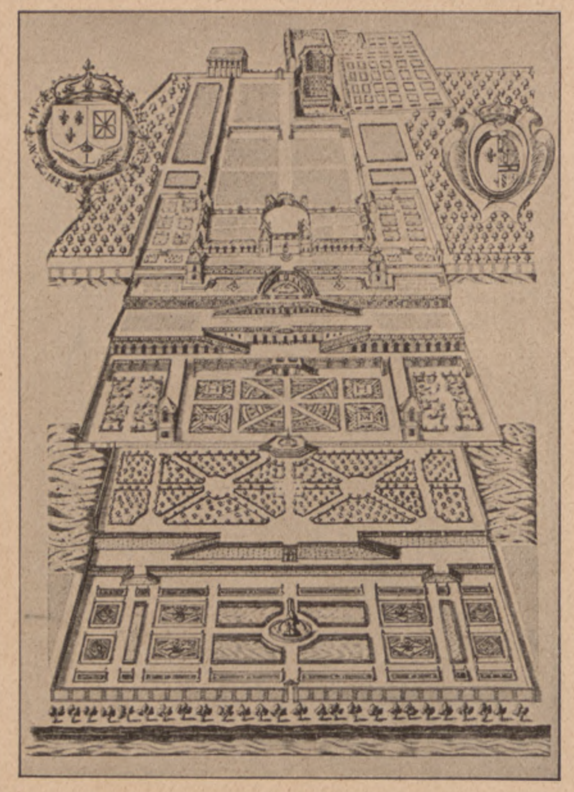


96. Dijon, Hôtel Place S. Jean

Das Hôtel Montescot in Chartres, in der Anordnung ähnlich dem Hôtel Vogüé; Ehrenhof und Mauerabschluß; doch wieder mit Pilastern; (Sauvageot II) sonst eine Verkehrung ins Plumpe, aber zugleich ein Beweis dafür, daß man den Ziegel nicht mehr als Ersatzstoff, sondern als vollwertig ansehen gelernt; alle architektonische Einzelheit ist aus Ziegeln hergestellt.

IX. Gärten.

Die Gartenanlagen, für die Erkenntnis des künstlerischen Temperaments der Franzosen bedeutungsvoll und höchst bezeichnend, stehen doch in der Renaissancezeit als eigentliche Lösung der hierfür in Betracht kommenden Aufgaben weder mit den italienischen noch denen der folgenden Zeit auf gleicher Höhe. Sie bleiben vielmehr ein Ergebnis der Liebhaberei, andererseits des Strebens, auch hierin zu prunken und sich, äußerlich wenigstens, auf der Höhe der Zeit zu zeigen. Die italienischen, insbesondere die neapolitanischen Gärten hatten die Franzosen schon unter Karl VIII begeistert; man suchte ihre Reize nach Frankreich zu verpflanzen, doch ohne ihren Wert als Ergänzung, Fortbildung und Ausstrahlung des ländlichen Palastes zu erkennen und zur Anschauung zu bringen. Eine Villa Madama fand in dem Kunstgebilde des Terrassengartens mit bildnerischer Ausstattung jeder Art ihre unvergleichliche Fortsetzung und Vermittelung zu der Landschaft. In Frankreich bildete der Ziergarten dagegen einen abgeschlossenen ganz unabhängig neben das Gebäude gelegten Prunkteppich von größtem Reichtum seiner bunten Einzelfelder, doch ohne jede Überleitung ja Beziehung zu jenem, wie ohne Steigerung noch Durchbildung zu einer Raumschöpfung. Nur



197. S. Germain-en-Laye, Gartenanlage (Furttenbach)

ausnahmsweise führt eine Hauptachse des Schlosses auf die des Gartens. Das war freilich schon begründet in der kastellartigen Abgeschlossenheit der Landschlösser mit Vorhof und Ecktürmen. In Amboise sind es vorhandene große Höfe, die mit Teppichbeeten ausgefüllt den Garten darzustellen berufen wurden.

In Gaillon, Blois, Fontainebleau, Chantilly werden in der nächsten Nähe des Schlosses rechteckige Flächen mit hohen Mauern, ja Türmen umzirkt, manchmal (Vallery, Blois) auch mit Hallen umgeben, und ihre Flächen dann durch Wege in quadratische oder rechteckige Felder eingeteilt, diese als Teppichbeete ohne Plan noch Rhythmus in mannigfachster Art ornamental gemustert, je verschiedenartiger desto besser, auch mit Labyrinthen gefüllt; selbst die Mitte ist selten kräftiger betont. Das Ganze ist und bleibt ein geometrisches Zierblatt, bestimmt, von oben besehen zu werden.

Von Raumgefühl oder, was so nahe läge, einem Sinn für Platzgestaltung in städtebaulicher Art, ist hier nichts zu spüren, nur ausnahmsweise Andeutungen, daß man durch Treppen- und Terrassenanlagen Unterbrechung in die horizontale Teppichfläche bringen könne. Erst gegen Ende der eigentlichen Renaissance tritt bei den Theoretikern gelegentlich ein solcher Gedanke in die Erscheinung.

Delorme hat hinter dem Schloß Anet die große Gartenfläche wenigstens symmetrisch auf die Hauptachse des Schlosses nach hinten zu angeordnet und mit Grottenhallen ringsum eingefaßt, die an der Rückwand durch Ecktürme und mittleren Orangeriebau eine Art von Massengliederung erfahren (Abb. 127). Man steigt in das ganz gleichmäßig in rechteckige Teppichstücke zerlegte Parterre von einer Überblickterrasse hinab. Ducerceaus Schloß Verneuil (Abb. 137) ist der erste kraftvolle Versuch, das Schloß nach hinten durch Terrassen, Treppenanlagen und Abstufungen in die Landschaft hinabzuleiten, um schließlich in dem kanalumfaßten und durchschnittenen Inselgarten zu endigen. Die Hauptachse ist durch Treppen, Brücken und Abschlußpavillon mächtig zum Durchbruch gebracht; solche Absichten lagen übrigens offenbar schon bei der Wahl der höchsten Höhe für das Schloß und des Abstieges bis ins Flußtal für den Garten vor.

Aber selbst der gigantische Garten von Charleval (Abb. 139) bleibt der gleichförmig geometrisch eingeteilte flache Prunkteppich, wenn auch mit den zwei Nebengärten dem Schlosse achsial und regelmäßig angegliedert und in der Hauptachse mit einem riesigen Oval endigend. Noch mehr die Tuileriengärten der Katharina von Medici.

Auch der jüngere Luxembourggarten, obwohl durch Verlassen der regelmäßig eingeteilten Teppichbeete große Achsen, schräge Feldereinteilungen und weite auch diagonale Durchblicke nach Art der Giardini Boboli sich eher auf den Boden italienischer Gartenkunst stellend, hat sich von der völligen relieflosen Horizontalität noch nicht entfernt.

Die Hereinbeziehung des Wassers durch umfassende und einteilende Kanäle wird allerdings schon früh in großem Maßstabe gehandhabt, doch, aus den alten Kastellgräben hervorgegangen und fortgeführt, sind diese zunächst kaum etwas anderes als geometrische Hilfsmittel (anstatt der Mauern und Wege).

Erst in der Grotte von Meudon und in dem neuen Schloß von S. Germain-en-Laye sehen wir die Frage endlich künstlerisch groß aufgerollt; beides beruht auf Delormeschen

Grundgedanken, ist aber erst unter Heinrich IV durchgeführt. Hier beide Male von einem besonderen offenen Gartenschlosse ausgehend — nicht einem geschlossenen Kastellbau — das, in sich schon durch Flügelbauten und Vorsprünge gelöst, den Garten durch absteigende, architektonisch durchgebildete Hallenflügel bis in die Tiefe umarmt und in langen Rampentreppen von Stufe zu Stufe nachwandert, bis das Ziel — in S. Germain (Abb. 197) das letzte Gartenparterre am Flußufer, in Meudon die Tiefe mit dem großen Wasserbassin — erreicht ist. So ist das Ideal der Italiener in gewissem Sinne fast übertroffen, wenigstens in fester Umgrenzung bis zu seiner letzten Folgerung geführt. Versailles dagegen hat diese geschlossene Einheit zugunsten der Ausstrahlung ins Ungemessene wieder aufgegeben.

Die vorübergezogenen Entwicklungsbilder folgen natürlichem doch bezeichnendem Gange: die neue Zeit hält ihren Einzug, indem sie zuerst von außen her das Formentum erfaßt und überwältigt, langsam vordringend zu feinster Erkenntnis, Beherrschung und Durchgestaltung des künstlerischen Kleides bei völligem Siege der formalen Theorie.

Auf der Höhe solcher Errungenschaften aber tut man sich ihrer langsam wieder ab, übergehend zu größeren Gestaltungen und ins Räumliche. Die baulichen Massen werden nun erst plastischer Stoff in den Händen der Künstler, denen neue große Gedanken und Aufgaben zuwachsen. Man formt die Baukörper zur Gruppe, zuletzt zum Rahmen für neuen Inhalt. Vom Ornament schreitet man zur Säulenordnung, dann zum Zusammen- und Aufbau, zum Gruppenbau, zuletzt zur Platzanlage mit durchgebildeter Wandung, mit Achsen und Zielpunkten, bis an die Grenzen des Stadtbaues. Das Kleid aber vereinfacht sich in umgekehrter Reihenfolge, bis auf das Notwendigste, ja die bloße Andeutung der Einzelform.

Der Weg geht vom Gesetzesparagraphen aus und endigt bei der sozialen Reform.

Literatur. Zu den Grundlagen der Erkenntnis von Wesen und Richtung der französischen Renaissance führen vor allem die öfters erwähnten Werke der alten Theoretiker und Architekten selber, außer denen der Italiener Alberti, Fra Giocondo, Serlio, dann des Palladio und Vignola und den vielen Vitruvausgaben, insbesondere der des Franzosen Jehan Martin; die Architekturbücher des Philibert Delorme, Jean Bullant und die zahlreichen verschiedenartigen Werke und Stichreihen des Jacques Androuet Ducerceau d. Ä. (Über diesen selbst und seine Familie H. v. Geymüller, les Ducerceau, leur vie et leur œuvre, Paris 1887); ferner J. de Mauclerc, traité de l'architecture suivant Vitruve 1566; Hugues Sambin, œuvre sur la diversité des termes 1572; Jean Cousin, liure de perspective, Paris 1560.

Die ideale Stimmung der Zeit und die ihr vorschwebenden Probleme spiegeln sich außer in der schönen Literatur — so dem heiteren Buche des Rabelais, der Schriften von P. Ronsard — am klarsten bei B. Palissy (œuvres, Paris 1880; über ihn Audiat, Bernard Palissy, étude sur sa vie et ses travaux, Paris 1868).

Von unschätzbarem Werte sind die zeitgenössischen und späteren Darstellungen der durch Verwüstung ungemein stark dezimierten Bauwerke selber, vor allem in dem Hauptwerke Ducerceaus, les plus excellens bastimens de France 1576/79, sodann in den zahllosen Kupferstichreihen der Isr. Silvestre, Jean Marot, Gabr. Perelle, den Sammelwerken der Mariette, Blondel u. a.

Von neueren Bildersammlungen die wertvollsten und reichhaltigsten: Jules Roussel, l'architecture française, monuments historiques, bibliothèque du musée de sculpture comparée du Trocadéro, Paris, impr. réunies, zusammen 19 Bände Lichtdrucke, woraus zahlreiche unserer Abbildungen entnommen sind; Corn. Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs, Dresden 1896; A. Raguenets ausgezeichnete petits édifices historiques, 12 Jahrgänge; Hessling, recueil de l'architecture civile en France du XIIe au XVIe siècle, diese zum Teil mit den notwendigen textlichen Erläuterungen; ältere Bilderreihen in Chapuys bekannten moyen âge monumental und moyen âge pittoresque, Paris 1840.

Zusammenfassende allgemeine Werke: zuerst Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française, Paris, 10 Bände; desselben entretiens sur l'architecture, Paris 1863; Gailhabaud, l'architecture du Ve au XVIIe siècle, Paris 1869; Rouyer et Darcel, l'art architectural en France, Paris 1863; archives

de la commission des monuments historiques; P. Eyriès et P. Perret, les châteaux historiques de la France, Paris 1882; Louis Hourticq, Geschichte der Kunst in Frankreich, Stuttgart 1912; Sauvageot, chois de palais, châteaux, hôtels et maisons de France, Paris 1867; C. Daly, motifs historiques d'architecture et de sculpture, 2 Bde., Paris 1881; Verdier et Cattois, architecture civile et domestique, Paris 1855/57; Lance, dict. des architectes français, Paris 1873. Sodann speziell über die Renaissance: Camille Martin, renaissance en France, monumental angelegt, noch unvollendet; A. Berty, la renaissance monumentale en France, 2 Bde., Paris; derselbe, les grands architectes français de la renaissance, Paris; Léon Palustre, la Renaissance en France, 3 Bde., Paris 1879; derselbe, l'architecture de la renaissance, Paris 1892; Eug. Müntz, la renaissance en Italie et en France à l'epoque de Charles VIII, Paris 1855; Mrs. Marc Patison, the Renaissance of art in France, London 1879; de Laborde, la renaissance de l'Art à la cour de France, Paris 1850; derselbe, comptes des bâtiments du Roi, Paris 1877. Von deutschen wichtigen Arbeiten: Lübke, Geschichte der Renaissance in Frankreich, 2. Aufl., Stuttgart 1885, ein in seiner Art gediegenes Buch, mit Unrecht unterschätzt, den leichtesten Überblick über unseren Gegenstand gewährend; endlich Heinrich von Geymüllers Baukunst der Renaissance in Frankreich, 2 Bde., Stuttgart 1885, ausgezeichnet als die reichhaltigste Sammlung des Stoffes von den verschiedensten Gesichtspunkten aus, leider gänzlich unübersichtlich und in der Anordnung verwirrt und verwirrend, doch weitaus das Eindringendste, was über die französische Renaissance geschrieben ist und wohl auch geschrieben werden konnte. Bedauerlicherweise fehlt noch der dritte Band, der gerade den wichtigsten Teil, die Schloßbauten, enthalten sollte, und damit das Register. Auch ist der Verfasser, den vor allem die Beziehungen zur italienischen Renaissance interessierten, von Liebhabereien nicht frei. Wie er, in eine fast maßlose Bewunderung Bramantes versunken, den Peterskirchenbau allzu weit vor alles andere in Italien stellt, so sucht er dann die Italiener in Frankreich ins erste Feld zu rücken und schreibt z. B. Dom. da Cortona und Fr. Primaticcio als Erfindern alles zu, was nur irgend denkbar, leider ohne viel Erfolg. Immerhin steht sein Buch in seiner Art einzig da und ist mit erstaunlicher Liebe in Sachkenntnis gearbeitet.

Über einzelne Gruppen sind folgende Werke zu erwähnen: Taylor et Nodier, voyages: Normandie, Languedoc, Champagne; V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire, Paris 1860; A. E. Brinckmanns vortreffliche Studie: Das Werden der Renaissance an der Mittel-Loire, Berlin 1912, eine der wenigen Darstellungen, die auf innere Zusammenhänge eingehen; z. B. de Wismes, églises et châteaux de la Vendée, du Maine et de l'Anjou. Für die Bauwerke selber: l'architecture et la décoration aux palais du Louvre et des Tuileries, 2 Bde., Paris; E. u. W. Hessling, Alt-Paris, Bd. 2/3, Berlin 1903; V. Calliat, l'hôtel de ville de Paris, 1844; derselbe, l'église de S. Eustache à Paris, Paris; Pfnor, monographie du Palais de Fontainebleau, Paris; E. le Nail, les châteaux historiques, Fontainebleau, Paris 1875; A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon, Paris 1850; derselbe, les tombeaux de la cathédrale de Rouen; E. le Nail, le château de Blois, Paris 1875; L. de Saussaye, Blois et environs, Paris 1860. Ferner A. de Baudot, la sculpture française au moyen âge et à la renaissance, Paris 1884 und Gelis-Didot, la peinture décorative en France du XVI[e] au XVIII[e] siecle, Paris; A. Pottier, l'œuvre de J. Goujon, Paris 1884; M. Proth, Jean Goujon, Paris 1863.

Zuletzt die große Menge von Einzelarbeiten in den verschiedenen Zeitschriften und Sammelwerken, wie in encyclopédie de l'architecture, revue générale de l'architecture, revue universelle, gazette des beaux arts u. a. m.

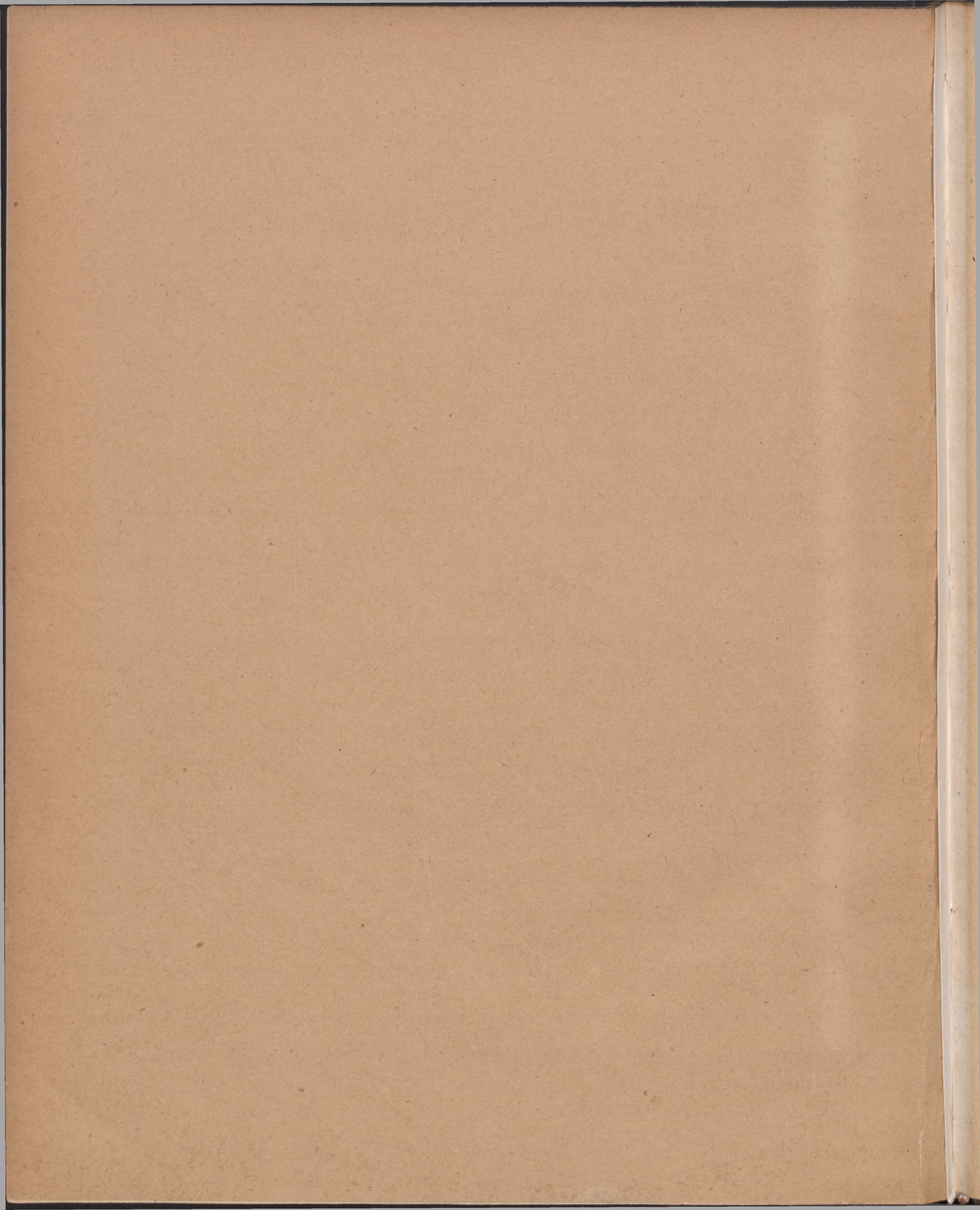
In den französischen Werken ist bedauerlicherweise der historische Sinn wenig entwickelt; ihre Denkmälerdarstellungen sind allzu oft unkritisch. So bietet das maßgebende Prachtwerk über Louvre und Tuilerien lediglich den heutigen Zustand, widmet dagegen der unentbehrlichen geschichtlichen Entwickelung der beiden Bauwerke kaum ein Wort, kein Bild; ganz ebenso die Pfnorschen Monographien. Das bedeutende Werk L. Palustres ist durch den Tod P.'s unterbrochen, leidet aber auch in den fertigen Teilen an starken Lücken.

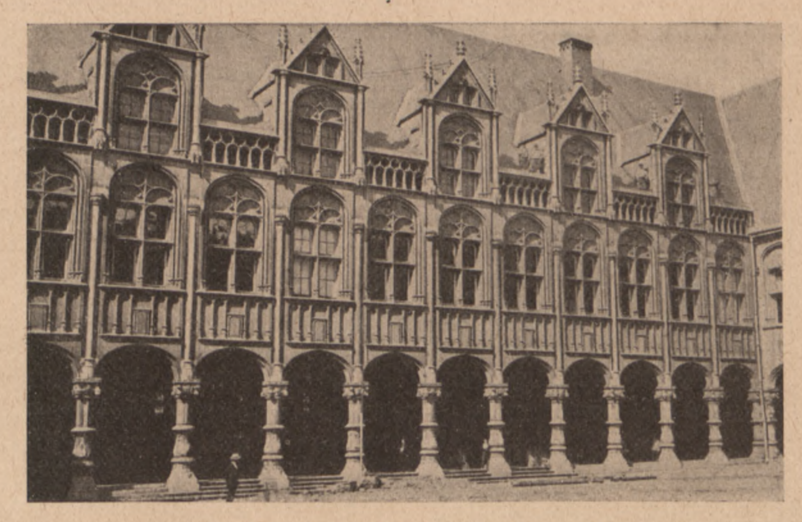
So war es notwendig, die Zusammenhänge erst aufzusuchen, um das Werden zu erkennen, von dem die französische Literatur kein Bild gewährt. Das Gewordene und Sachliche wie Formale bildet ihren Inhalt, während uns Deutsche das Entstehen und Wachsen, wie das, was einer war und noch werden sollte, in höherem Maße anzieht. Dieser Unterschied sichert den deutschen Arbeiten gegenüber den soviel prächtigeren französischen ihre Bedeutung.



Haarlem, Fleischhalle

Tafel VI.





198. Lüttich, bischöfliche Residenz. Hof.

Die Niederlande.

X. Bauten und Dekoration.

Auf das stärkste fällt es in die Augen, wie wenig die Niederlande baugeschichtlich die scheinbar gegebene Vermittlerstelle zwischen Frankreich und Deutschland einnehmen, wie sie vielmehr durchaus überall nach Deutschland neigen, wo nicht ausnahmsweise, wie in Wallonien, ihre Bevölkerung welschen Stammes ist. Die Baukunst bleibt eben das deutlichste und unverkennbarste Kennzeichen der Stammeszugehörigkeit, und, soweit die Bevölkerung der Niederlande der vlämischen oder friesischen Familie zugehört, kann ihre Kunst nur ein Zweig der germanischen bleiben, selbst bis tief nach Frankreich hinein in dem französischen Flandern; und wenn nicht die Geschichte die alte Zugehörigkeit der Niederlande zum Deutschen Reiche ergäbe, so würde schon die Baukunst deren unwiderlegliches Zeugnis bleiben.

In Wallonien, insbesondere in Lüttich, ist die Renaissance dagegen von Frankreich aus zu verstehen. Der schöne Hallenhof der bischöflichen Residenz (Abb. 198) (1526—1540) mit seinen Dacherkern ist ein naher Verwandter des Eingangsflügels der Residenz in Nancy. Die Vorhalle der Jakobskirche von Lambert Lombard ohne Zweifel ein Ableger der Richtung Philibert Delormes, wenn auch von geringerer formaler Vollendung und Gewandtheit, doch von gleichem Streben nach Eleganz wie antikischer Richtigkeit beseelt. Die Kirche selbst, im Körper reine Spätgotik, ist eine niederländische Kathedrale, deren Gewölbeflächen und Zwickel aber ganz mit einem frühen Renaissancelaub übersponnen sind, das sich wieder der deutschen Verzierungsweise stark nähert; mit spanischem Anklang die spitzenbesetzten Rippen.

Mit der Wendung zur Renaissance ändert sich das Verhältnis im Profanbau deshalb wenig, weil die französische Einstellung auf das Feudale hierzulande gänzlich mangelt. Ganz wie in Deutschland war nicht der Adel, sondern Bürgertum und Städtewesen bestimmend. Schloßbau und Palastbau fallen bei dem Mangel an herrschenden Fürstengeschlechtern fast völlig weg, dafür sind Rathaus- und bürgerliche Bauten die richtunggebenden Aufgaben. Von Palastbauten im engsten Sinne gibt es wohl nur den des Kardinals Granvella in Brüssel: rein römischer Import. Der Palast Margaretens von Österreich in Mecheln (Abb. 199) dagegen bleibt, obwohl von einem Franzosen Guyot de Beauregard der erste Plan herrühren soll, ein nordisches Patrizierhaus in stattlichsten Abmessungen mit Giebeln und verschiedenartig gestalteten Flügeln um einen großen Hof. (Der Bau ist nach 1517 durch den Vlamen Rombout



199. Mecheln, Palast der Margarete von Österreich.

Keldermans ausgeführt.) An Schlössern des gewöhnlichen Landadels fehlt es in Flandern und Holland allerdings nicht, jedoch erscheinen diese Wasserschlösser mit ihren niedrigen massigen Rundtürmen und kompakten Flügeln als rein bodenwüchsige Notwendigkeiten, die der Teilnahme an den modischen und geschmacklichen Bewegungen der formalen Kunst entbehren.

Auch hier sind, wie immer, maßgebend für die Entwickelung in hohem Maße die Baustoffe.

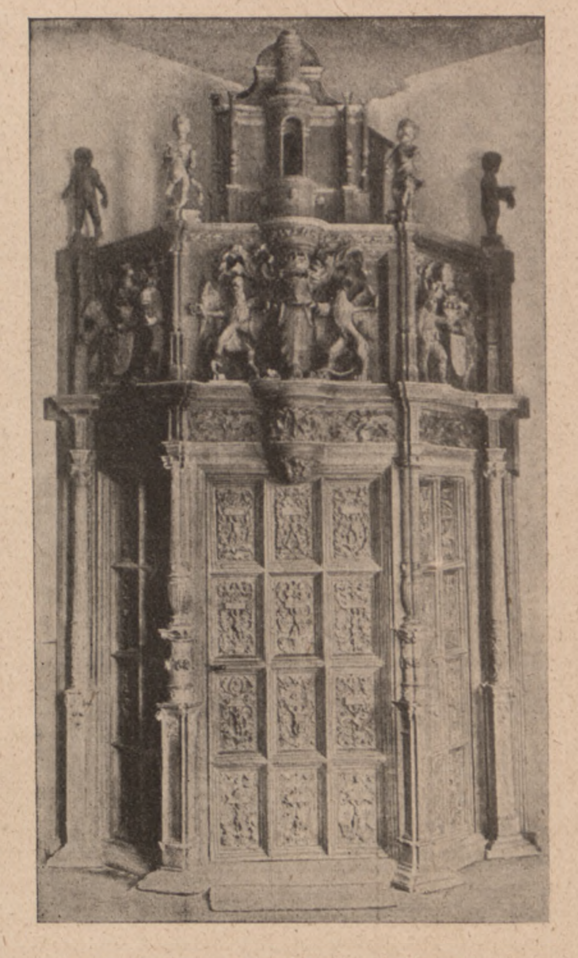
Von dem Kalkstein der Ardennen ist von wirklichem Wert für das Bauen allein der dunkle sogenannte „belgische Granit" (der „blaue Stein") und für eine schärfere Formengebung geeignet. Der nur in kleinen Stücken zur Verfügung stehende helle verwittert dagegen sehr stark. Ferner kommt für Hausteinbauten nur noch ein meist zu Schiff importierter heller deutscher Sandstein zur Verwendung, zuletzt besitzt das Land eine große Mannigfaltigkeit von Marmorarten in verschiedenen Farben, von weißem, gelbem, rotem und blauem an bis zu schwarzem. Alle dies brachte es mit sich, daß der gute Haustein haushälterisch zu behandeln und für die formal wichtigen Teile zu versparen war, die Flächen und Massen dagegen aus geringerem Baustoffe zu bestehen hatten, namentlich vorzugsweise aus Ziegeln, am meisten in den überwiegend flachen Gegenden des nördlichen Flanderns und Hollands. Ein reiner Backsteinbau hat nach den Zeiten der Gotik sich hierzulande nicht mehr entwickelt, sondern nur eine allerdings höchst eigenartig wirkende Bauweise, bei der nur die Flächen aus dunklen Ziegeln, formgebende Architektur- und Konstruktionsteile aber durchweg aus meist hellem, womöglich weißem Haustein hergestellt wurden. Die Kostbarkeit dieses letzteren Stoffes nun und die durch die Ziegelmaße bedingten niedrigen Schichtenhöhen des Steines führen bei wenigen Bindern zu langen dünnen hell hervorleuchtenden Läuferstücken und Streifen, und so ergibt sich jene eigentümliche gebänderte niederländische Baukunst der Renaissance, die sich in raschem Zuge die gesamte Wasserkante um Nord- und Ostsee einschließlich Skandinaviens, also das Gebiet der Hansa, erobert hat; wie man gleich sieht, das Gebiet des Ziegelsteins.

Die entwickelte Formengebung in dieser Kunst ist dem Wesen nach deutsch. Sie stimmt im Charakter nahe überein mit der im flacheren Deutschland bis nach den Mittelgebirgen hin. Die Gesimsbildung ist überall schlank, selbst hager, das architektonische Detail elegant und scharf; das Ornament fügt früh Flachornament und Rollwerk ein. Alles aber bleibt bis zur Rubenszeit dünn und zierlich. Dabei ist die eigentliche niederländische Art auch in Deutschland dauernd erkennbar an der Materialbehandlung wie an der Schärfe und Eleganz der Einzelbildung und dem kleineren Maßstabe des Details gegenüber der kraftvoll malerischen und bald barockerer Auffassung zuneigenden binnen- und oberdeutschen Behandlungsweise.

Architektonische Regelrichtigkeit wird in Niederland schon in der Frühzeit überall erstrebt, die Säulenordnung sorgsam behandelt, jedoch ohne daß irgendwie und irgendwo geschlossene Kompositionskomplexe nach antiker Art auftauchen, vielmehr ist noch überall Freiheit der Erfindung und persönliche oder auch schul- oder gruppenmäßig sich entwickelnde malerische

Auffassung und Selbständigkeit zu finden, wie sie in der mittelalterlichen vorangegangenen Zeit bestimmend war, sich später mit einer zunehmend sorglos-unbekümmerten Art der Durchbildung verbindend. Diese Architekturrichtung gewinnt am Schlusse des 16. Jahrhunderts außerordentliche Bedeutung wie Verbreitung, sich einerseits in Denkmälern der Kirchen äußernd, die, vorwiegend von der Werkstatt und Schule des Cornelis Floris ausgehend, ganz Norddeutschland bis zu den Alpen hin überfluten, anderseits als Architekturrichtung, die über Friesland, Schleswig-Holstein, Dänemark, Schweden und die Ostseeküsten hinüber in Norddeutschland alle Backsteingebiete in Abhängigkeit von sich bringt.

Denkmäler wie die zu Schleswig, Jever, Emden, Köln, Kassel, Heidelberg, Freiberg, Prag, Innsbruck, Königsberg, Schlösser wie die dänischen Kronborg und Fredericksborg, Rat- und Privathäuser zu Bremen, Emden, Lübeck, Danzig und Königsberg sind dessen nachdrückliche Zeugnisse. So ist die niederländische Baukunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für den germanischen Norden führend.

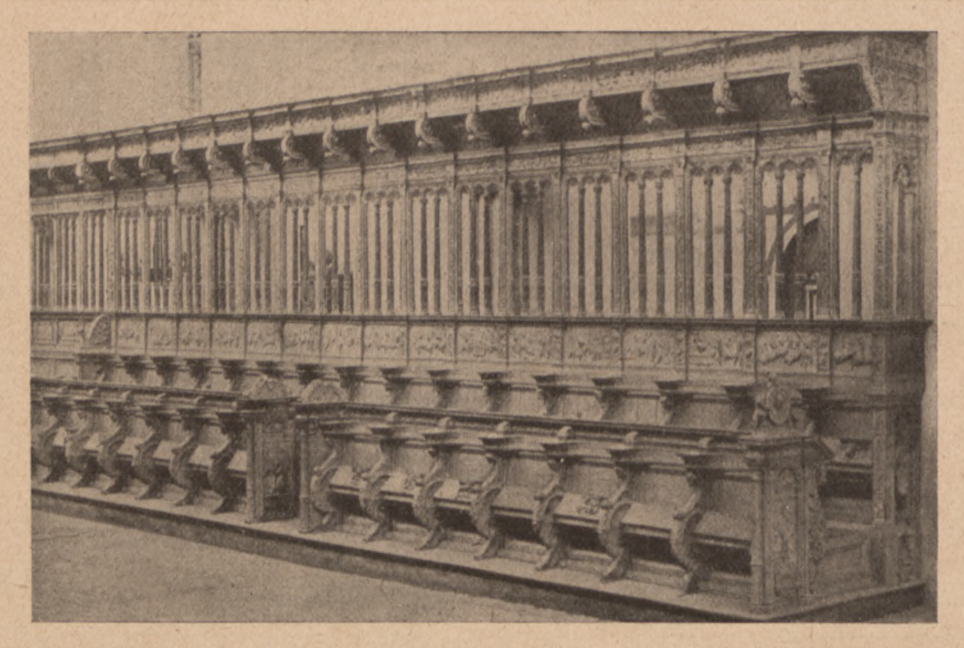


200. Audenaarde, Windfang im Rathaus.
(Nach Ysendyck.)

In der ersten Hälfte dagegen finden wir eine auf die Niederlande beschränkt gebliebene aber glänzende Blüte, die lediglich dekorativ bei besonderer Eigenart ihre höchste Leistung in Schmuck und Ornament entfaltet; ihr Hauptfeld sind kirchliche wie profane Ausstattungswerke aller Art. Ihre bedeutungsvollste Stärke, das Zierwerk, sind dichtgedrängte Ranken und Blüten von höchster Zartheit und doch Üppigkeit, charakteristisch durch eigenartige quellende Blattbehandlung sowohl des Akanthus, wie der zahlreichen eingestreuten Ahornblätter von streng linearem dreieckigem Umriß, innerhalb dessen sich ein ungemein lebhaft modellierter Blattkörper mit ganz regelmäßig verteilten Einschnitten und stärkerer Anschwellung der Ansätze bewegt. Eingemischte Kindergestalten und andere Plastiken erhöhen die malerische Wirkung; die Rankenlinien sind von saubersten Führung. Der lebensvolle Akanthus paßt sich jener eigentümlichen schwellenden Blattbehandlung getreu an.

Der Bildersturm hat von den einst sicher zahllosen Arbeiten dieser Zeit und Art allzuviel vernichtet; was davon übrigblieb, läßt immer noch den Schluß auf eine festgefügte Schule zu, die, diese Art von Zierweise pflegend, ihre Reichweite über Nordflandern und West-Holland gleichmäßig erstreckt.

Wie im Norden überall, geht die Richtung der ersten Renaissance auch hier zuerst auf das Erfassen des schmückenden Kleides, des äußeren sinnlichen Reizes, dessen Meisterleistungen in Oberitalien nach der gotischen Dürre in überwältigender Fülle die Augen erfrischten und die



201. Dortrecht, Gestühl. (Nach Ysendyck.)

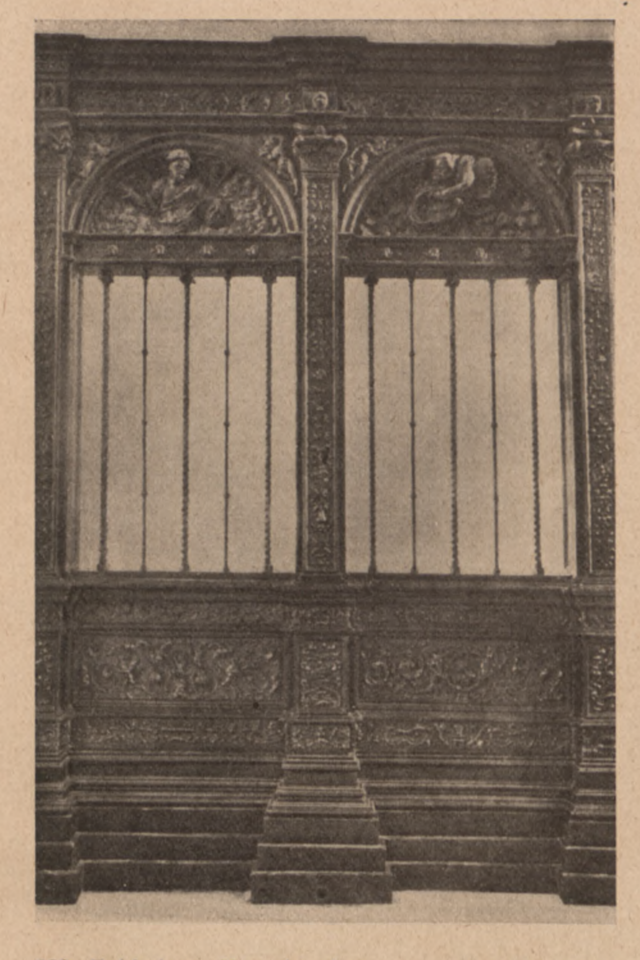
Gemüter berauschten. Und zwar ist zunächst das germanische Holz der Stoff, in dem sich diese junge Kunst in größtem Maße betätigt.

Das bekannteste Werk hiervon der berühmte Windfang in Audenaarde, von Paul von Schelden 1531 geschaffen; dreiseitig die Ecke des Rathaussaales ausfüllend, mit Kandelabern an den Ecken und noch schwerfälligem heraldischem Aufsatz, die Flächen aber mit Zierfüllungen bedeckt, die den Triumph dieser Ornamentik darstellen (Abb. 200).

Die vollendetste Leistung ist das unvergleichliche Chorgestühl zu Dortrecht vom Jahre 1539, ein Werk, (Abb. 201), worin Meister Jan Terwen sowohl im Aufbau, wie in den Einzelheiten die Summe damaliger niederländischer, wie italienischer, französischer und vielleicht selbst spanischer Kunst gezogen hat. Der Aufbau mit reich gefüllten Pilastern, dazwischen Säulendurchsichten nach Maßwerkart, darüber Baldachin mit kassettierter Hohlkehle, die Sitze getrennt durch stark italienisch anklingende geschwungene Chimärengestalten, der figürliche Reliefschmuck über den Sitzen, einerseits den Triumph Christi und des Sakramentes, andererseits den festlichen Einzug des Kaisers zu Dortrecht 1550, zuletzt Heldengestalten darstellend, alles das ist zu einer erstaunlich geschlossenen Einheit zusammengefaßt, deren feine Klarheit wie malerischer Reiz auch durch die prächtigsten Arbeiten Italiens und Spaniens nicht übertroffen wird. Der Triumphzug, auf dem Albrecht Dürers sich aufbauend, zeigt eine Strenge in den Linien, die an Mantegna erinnert. Die rein architektonischen Formen sind merkwürdigerweise denjenigen, die wir an der Loire gefunden haben, nahestehend. Doch ist alles zu flüssiger Einheit verschmolzen, die auch das gelegentlich Ungelenke des Figürlichen nicht zu stören vermag. Bewundernswert die Einpassung des Gestühls in den architektonischen Raum: die gotische Großarchitektur klingt in der schlanken Durchbrechung der Rückwand glücklich nach, so daß der Gegensatz zwischen Mittelalter und neuer Kunst gerade zu einem höheren Reize wird.

Die Chorschranken der Westerkirche zu Enkhuizen (Abb. 202) vom Jahre 1542 stehen dem Dortrechter Gestühle nahe, nicht minder viele der landesüblichen Gestühle der Rathäuser, vor allem das zu Kampen des dortigen Meisters Vrederick (1543—1546).

Internationaler ist das unvergleichliche Prachtwerk der Kaminwind im alten Rathause Franc zu Brügge (Abb. 203), das genealogische Prunkstück, das der Maler Lancelot Blondeel, durch die üppigen goldenen Architektur- und Ornamentumfassungen seiner Gemälde bekannt, erdachte, und Guyot de Beaugrant aus Mecheln 1529 bis 1531 schnitzte; auf diesen weiteren Hintergrund deutet auch die Nationalität der verschiedenen dargestellten Fürsten hin. Das Ganze soll eine Verherrlichung sein für Karl V auf der Höhe seines Kaisertums; zugleich in seiner



202. Enkhuizen, Chorschranken. (Nach Ysendyck.)

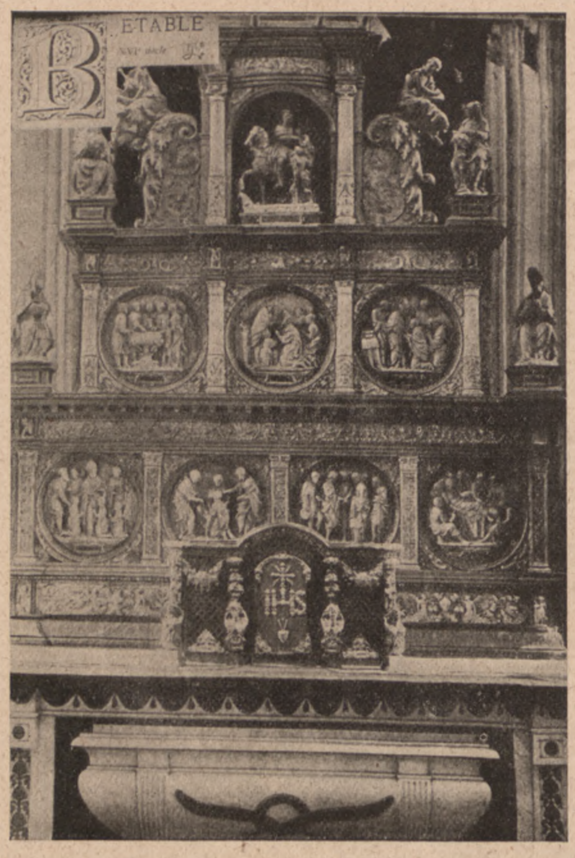


203. Brügge, Kamin im Palais de Iustice. (Nach Ysendyck.)

Würde als Grafen von Flandern, wie als Erben der spanischen Monarchie. Das Formale des Werkes steht auf der höchsten Höhe der Meisterschaft.

Wenn diese Werke in der Hauptsache in Holz geschnitzt sind, so entbehrt das Land doch nicht auch des Schmuckes von in edlem Stein ausgeführten Arbeiten der gleichen Richtung. Wohl das eigenartigste davon ist der berühmte Alabasteraltar in der Kirche zu Hal (Abb. 204), 1533, bezeichnet als das Werk des Meisters Jehann Mone, in fünf Stockwerken aufgebaut, von denen die drei oberen sich turmartig zusammenrunden mit feinen Gestalten an den Ecken; in den zwei tragenden Geschossen Rundmedaillonreliefs; das Ganze im Aufbau vielleicht eine Erinnerung an die berühmte verschwundene Altarschöpfung Donatellos im Santo zu Padua. Sind die Verhältnisse nicht die allerglücklichsten, so machte der zarte Reiz des Einzelnen und die unvergleichlich sorgsame Durchführung im Schmuck dies durchaus vergessen.

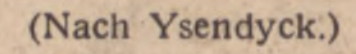
Bedeutender in der architektonischen Gestaltung, ausnahmsweise zum Teil an französische Werke anklingend, ist in der Kapuzinerkirche zu Enghien das Grabmal des Erzbischofs von Toledo Wilhelm Croy; ganz in Marmor und Alabaster ausgeführt, einst Rückwand einer Kapelle der Kirche in Heverlé. Der Erzbischof starb 1521. Das Werk kann nicht viel später entstanden sein, obwohl häufig erst dem Jahre 1600 zugeschrieben. Gehört es doch in der Verzierung seiner Sockelfriese und Pilaster mit zu den zartesten und vollendetsten Werken der Frührenaissance im Lande und besteht nach älterer Art aus zwei Geschossen, bei denen das untere große Mittelfeld durch Doppelsäulen mit Nischen dazwischen eingefaßt wird, die obere im Korbbogen geschlossene tiefe Nische dagegen von Ornament-Pilastern; der einstige Statuenschmuck ist verloren. Gleich früher Zeit gehört das Freigrab in der Kirche zu Breda für den Grafen Engelbert II von Nassau, noch an eine mittelalterliche Tumba erinnernd,



204. Hal, Altar. (Nach Ysendyck.)



205. Konsolen im Florisstil. (Nach Ysendyck.)



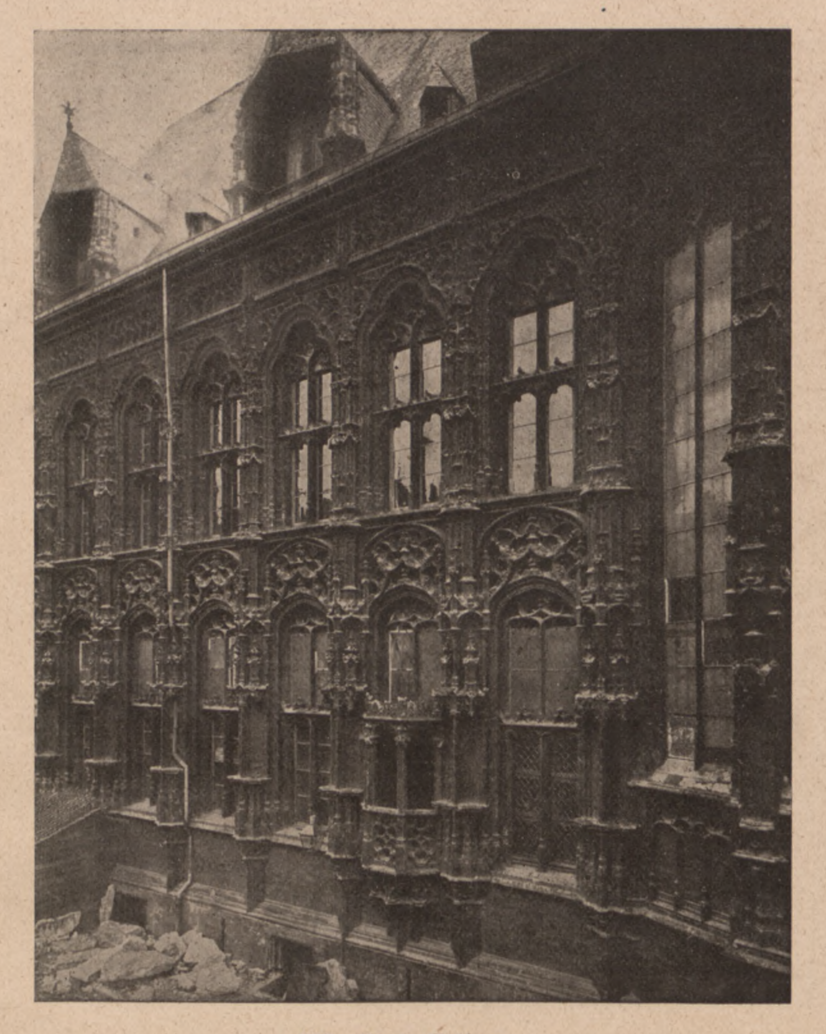
insofern, als die Deckplatte an den Ecken von vier Kriegergestalten in reich verzierten Rüstungen getragen wird über den nach französcher Sitte unten liegenden Gestalten der Verstorbenen; alles auf schwerem wappengeschmückten schwarzen Sockel ruhend. Hier hat jene Verzierungslust an den Harnischen der Wächter sich fessellos ausgelebt und im Ornament Meisterliches geschaffen.

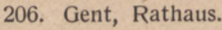
Die eigentliche Baukunst dagegen ist zuerst verhältnismäßig schwach vertreten. Offenbar mangelten hierfür Aufträge und Bedarf; es gibt ganz wenige wertvolle Gebäude, die auf der Grenze der beginnenden Renaissance stehen. Abgesehen von dem erwähnten erzbischöflichen Palast in Lüttich ist dafür das wichtigste die Richtung des Rombout Keldermans, der als Meister der Spätgotik noch mit den Mitteln dieser Kunst auf das Gewandteste umzugehen versteht, doch dem Geiste nach der neuen Richtung huldigt.

Das glänzende Mischwerk dieses Gefühles ist das in gemeinsamer Arbeit mit Domin. de Waghemaker errichtete Rathaus zu Gent (Abb. 206), das, obwohl im einzelnen noch spätgotisch, der Massenbehandlung wie der lebendigen Wirkung und Gliederung nach durchaus auf dem Boden der neuen Zeit steht. Im Palast zu Mecheln hatte der Meister sich ja bereits völlig auf diesen Boden begeben. Zahlreiche Privatgebäude folgen gleicher Absicht und ausgeprägtem Horizontalismus auch bei Giebelbauten.

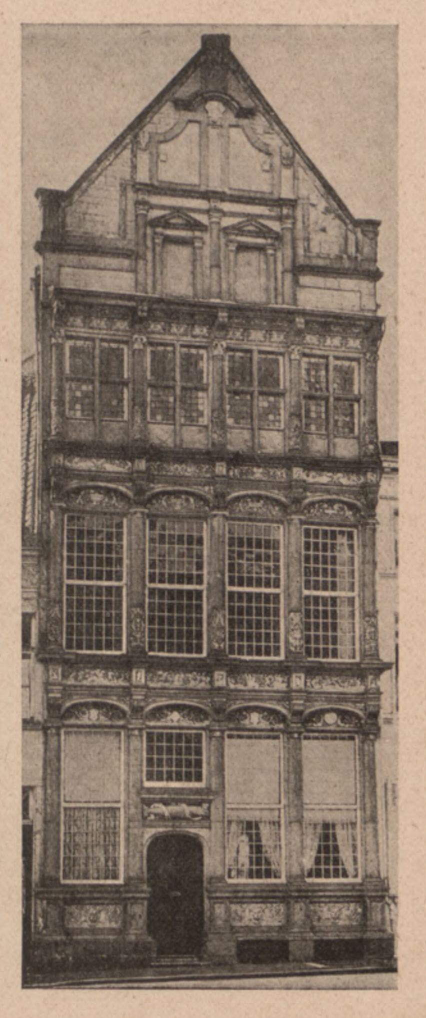
Bezeichnend dafür das Auskragen der Geschosse auf Bögen, zunächst auf Kleeblattbögen, dann auf Rundbögen.

Diese eigentümliche Anordnung bleibt auch anderen Bauwerken der Frührenaissance eigen und machte die merkwürdige Anordnung z. B. des berühmten Salms (Abb. 207) zu Mecheln (1519 von Jan Borremans?) erst verständlich. Offenbar fußt sie auf einer Überlieferung aus dem Holzbau. Der Salm ist außerdem dasjenige Bau-





206. Gent, Rathaus.



207. Mecheln, Haus zum Salm.
(Nach Ysendyck.)

werk, bei dem im Äußeren in edlem Stein sich die reichste und zarteste Verzierungslust der Frühzeit ergeht. Noch mittelalterlich gefühlt, gehört der Giebelbau, der seine oberste Überkragung durch einen richtigen Baldachin bewerkstelligt, sichtlich ebenfalls der Schule oder Familie der Keldermans an. Anders der malerisch reizvolle jedoch zum Teil etwas ungefüge Bau der Greffe (Abb. 208) neben dem Rathaus zu Brügge. Drei Giebel, mit stark geschweiften Schnecken eingefaßt, darunter zwei Geschosse, aus weißem Stein, durch geschwellte Halbsäulen geteilt, mit Kreuzstabfenstern dazwischen; von einer gewissen derben Ungewandtheit, aber ungezügelter Verzierungslust früher Art. Ähnliches an manchen Privathäusern zu Audenaarde, verbunden mit der Stockwerkauskragung auf Bögen.

Doch verschwinden die Werke dieser Frührenaissance in den Niederlanden fast ganz hinter denen der folgenden Zeit, wenn auch da und dort, sei es aus Spanien, sei es von Frankreich oder Deutschland her, ein eigener Gestaltungswille an den Fronten hervorzutreten scheint. Das Rathaus zu Nijmegen ist als ein Versuch in dieser Richtung zu bewerten.

Es bedurfte der Künstlerpersönlichkeit eines Cornelis Floris, des führenden Antwerpener Meisters um die Mitte des Jahrhunderts, um hier eine ganz bestimmte und scharf abgegrenzte Richtung, sowohl in Baukunst wie in dekorativer Arbeit aufzubauen, die, Flandern und die

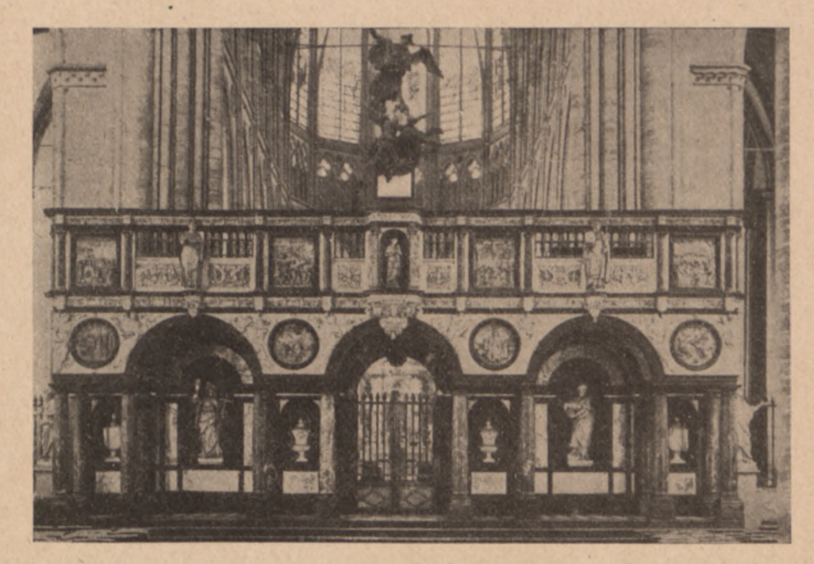


208. Brügge, Greffe. (Nach Ysendyck.)

Niederlande rasch unterwerfend, in der Folgezeit auch in Nordwestdeutschland nebst den Küstenländern herrschend wird. Als Bildhauer vereinigte er sowohl hohe Meisterschaft im Figürlichen wie Ornamentalen mit einer außerordentlichen Erfindungskraft, andererseits hervorragende Kenntnisse in den Formen der Baukunst mit erstaunlicher Fruchtbarkeit. Zahlreiche bekannte und ungenannte Männer dieser Richtung sind wohl alle als seine Schüler zu bezeichnen und haben seine Formen tief in den Kontinent hineingetragen. Er war derjenige, der in jene feine Behandlung des pflanzlichen Ornamentes, die wir bereits oben geschildert haben, das Band- und Rollwerk hineinfügte und dieses mit jenem zu einer glänzenden und eigenartigen, aber höchst ausgeglichenen Verzierungsweise zusammenschmolz; dabei ist sie trotz der neuen Motive aus dem Rollwerk in Feinheit, Gefühl und wie Flächenteilung noch nirgends barock, sondern bleibt der vorhergehenden Art im Wesen getreu. Sie ist unter dem Namen „Floristil" in der ganzen nordischen Renaissancewelt bekannt (Abb. 205).

Zunächst ergoß sich die Phantasie des Künstlers in eine Überflut von Grabdenkmälern und Ausstattungswerken aller Art (Lettner zu Tournai; Abb. 209), mit denen er sowohl die

flandrischen und die niederländischen Kirchen wie die des deutschen Nordwestens und Ostens erfüllte. Merkwürdigerweise blieb aber der Zug der Floriskunst durchaus Frankreich abgewandt. Dort, abgesehen von dem heute französischen Teil Flanderns, ist kaum eine Spur davon zu finden. Das edle Material der Niederlande von verschiedensten Marmorarten forderte für diese Werke ganz besondere Feinheit und Farbigkeit.



209. Tournai, Lettner.

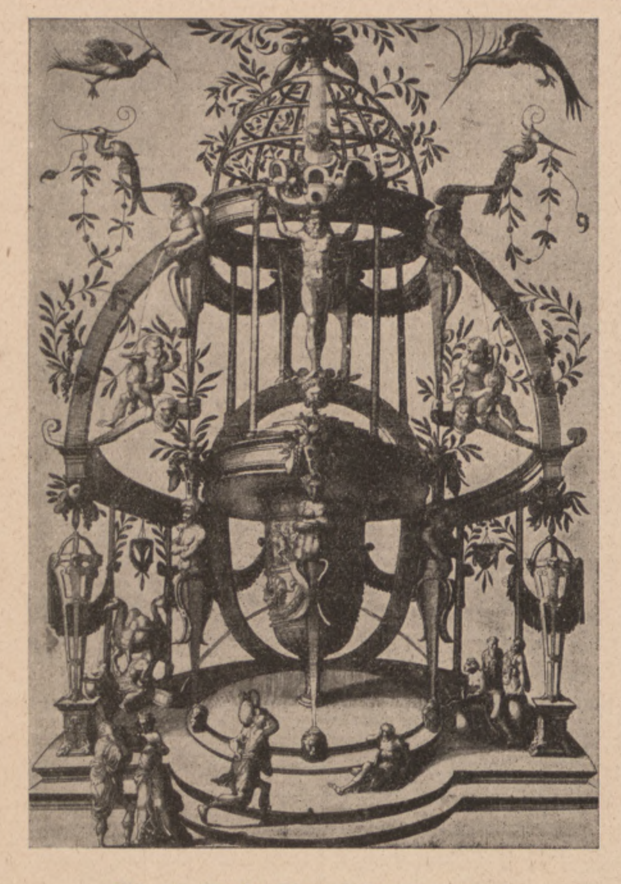
Auch als Baukünstler hat sich Cornelis Floris, der Angehörige der bekannten Künstlerfamilie, an die Spitze seiner Zeit gestellt.

Das Rathaus zu Antwerpen (Abb. 210), das mächtige Denkmal der Welthandelstadt auf ihrer Höhe, ist ein Eckstein in der Baukunst geworden. Seine nordische Natur, ausgesprochen in der Galerie unterm Dach und in den dichten Fensterreihen mit gekreuztem Steinwerk, wird durch den mächtigen Triumphbogen der Mittelfront im Sinne der damaligen Welt-Renaissance durchbrochen, ohne daß damit der nordisch-hanseatische Charakter des an sich untersetzten und geschlossenen Werkes beeinträchtigt würde. Diese Triumphpartie der Mitte, obwohl unten den römischen Theaterarchitekturen nachgebildet, schließt in einem Aufbau, der den nordischen Giebel als eigentlichen Grundgedanken nicht verleugnet. Die inneren Räumlichkeiten des Bauwerks sind noch nicht im neuen Geiste der Raumfolge und Raumentwicklung empfunden. Das Ganze bleibt vielmehr eine Häufung von Amtsräumen mit einem verhältnismäßig unbedeutenden Treppenhause ohne eigentliche Mitte, ein Geschäftshaus, nicht ein repräsentatives Gebäude, soweit die innere Raumgestaltung in Frage kommt. Aber durch seine Willenskraft ist der trotzige Bau für die hanseatischen Gebiete maßgebend und vorbildlich geblieben, wie in seiner Geschlossenheit, die sich bis ins hohe Zeltdach ausspricht. So sind wertvollste Bauwerke ähnlicher Art auf deutschen Boden, wie die Rathäuser zu Bremen und Emden, des hier Reifenden beste Früchte geworden.

Zugleich aber stellt Cornelis Floris den eigentlichen geistigen Mittelpunkt der neuen Kunstrichtung in den Niederlanden dar. Das spricht sich auf das deutlichste in seiner lehrenden und führenden Tätigkeit aus. Wenn er auch als Hauptsache nur eine große Reihe von Teppichkompositionen (Abb. 211) veröffentlicht hat, die in den gleichzeitigen doch offenbar von ihm abhängigen ähnlichen Arbeiten des Cornelis Bos einen weiteren Anhang gewinnen, so ergoß sich aus diesen



210. Antwerpen, Rathaus.



211. C. Floris, Blatt 7 der Inventionen.



212. Leyden, Rathaus.

glänzenden Radierungen des Künstlers eine überreiche Flut von Anregungen und neuen Gedanken über die strebende Künstlerwelt Niederlands. In dieser Erfindung ist eine so reiche Fülle architektonischer wie schmückender Gestaltungskraft und plastischer Phantasie vereinigt, daß ihre ungeheure Einwirkung auf die Mitwelt und die schulbildende Kraft dieser Richtung völlig begreiflich wird. Der große Verlag des Hieronymus Cock in Antwerpen steht vollkommen unter seinem Einfluß. Aber auch die berühmten Einzugsdekorationen des Peter Coeck von Alst sind, in der Nähe besehen, rein Florissche Arbeit. Die älteren Vorgänger im Ornamentstich, Lukas von Leyden, Allaert Claes und die Anoymen verschwinden rasch gegenüber der Fälle des Neuaufstrebenden; selbst der Großmeister der niederländischen Architekturtheorie, der Holländer Hans Vredeman de Vriese, erweist sich als unverkennbarer Schüler des Antwerpeners. Wenn auch die zahllosen Blätter des Letztgenannten sich auf eine Welt von Aufgaben erstrecken, über Architektur, Säulenordnung, Perspektive, Ornamentik aller Art, Gartenanlagen, Möbel usw., so sind doch alle aus jener Quelle erflossen und ihres Wesens.

Die Arbeiten des Jakob Floris schließen sich naturgemäß denen seines größeren Bruders auf das engste an.

Wie mächtig das Vorbild jener „Grotisen“ auf die Mitwelt nicht nur, sondern auch die Nachwelt einwirkte, beweist die Menge der flandrischen, in der Folge aber auch der französischen Wandteppiche; noch die berühmten Kompositionen des Gillot und vor allem des Jean Bérain für die Gobelinmanufaktur sind ohne die des Cornelis Floris nicht nur nicht denkbar, sondern gar häufig ihre reinen Nachahmungen.

Die Richtung des Cornelis Floris entwickelt sich in der niederländischen Profankunst zu einer geschlossenen Schule, in den Formen ihrer Hausteinteile fortschreitend, kraftvoller werdend. Das Antlitz dieser Bauten ist von einheitlichem Charakter, sowohl in den Niederlanden wie in den germanischen Nachbarländern. Sind die vorbildlichen Bauwerke in den Niederlanden nicht mehr allzu häufig, so finden wir solche doch noch einige, so die Rathäuser im Haag und in Leyden; selbst das zu Bolsward gehört noch hierher, allerdings erst in der Spätzeit errichtet (1613/16). Die kraftvolle Künstlerpersönlichkeit des Lievens de Key hat das im Leydener Rathaus (vollendet 1597; Abb. 212) in zierlicheren Grundlinien Begonnene in erhöhter eigenartiger Kraft fortzuführen gewußt. Ist jenes noch verhältnismäßig wenig lebhaft: eine lange Front mit drei Einzelgiebeln und ausgedehnter Dachgalerie, sowie malerischer Treppenanlage vor dem Hauptportal, so werden seine Formen erst lebens- und ausdrucksvoll weit über die Richtung des Floris hinaus an der Fleischhalle zu Haarlem (Taf. VI); sie kann als der kraftvollste architektonische Ausdruck jener echt niederländischen Art angesehen werden, die auf dem Felde der Malerei einen Rembrandt hervorbrachte. Die ältere Eleganz und Schlankheit wie maßvolle Haltung ist gesättigte Kraft, derbere Modellierung, energische Farbenwirkung geworden.



213. Zalt-Bommel, Turm.
(Nach Ysendyck.)

Eine Neueroberung dieser Entwickelung seit der Mitte des Jahrhunderts ist der geschweifte Giebel. Die hoch emporgereckte Giebelfläche, an den Rändern durch scharf gezogene, im Relief flache Linien und in die Höhe ragende Spitzen in die umgebende Luft gelöst; eine in der Fläche dann durch flache gerade und geschweifte Bänder verbundene und zu einem Gesamtbilde gerundete Form, für die in den Niederlanden an den Giebeln des Kerkbogens zu Nymwegen, dann des Leydener Rathauses die ersten lebendigen Beispiele gegeben sind, verbreitet sich rasch über den germanischen Norden und verdrängt zum Teil die derberen und einfacheren Schnörkelgiebel des Landes.

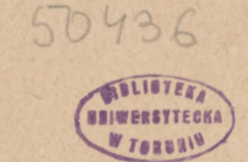
Holländer und Vlamen haben den norddeutschen Boden nach ihrer Art gepflügt und befruchtet. Von der Tätigkeit des Vredeman de Vriese als Theoretiker ist oben bereits gesprochen; als Baukünstler und Innendekorateur hat er in Danzig vielerlei geschaffen. Anton van Obbergen ist von den aus Holland gekommenen Meistern aber der kraftvollste und erfolgreichste. Die wahrhaft glänzenden Werke seiner frühen Zeit, die Schlösser zu Kronborg und Fredericksborg in Dänemark, waren machtvolle Schöpfungen für das dänische Königtum (auch Schloß Rosenborg in Kopenhagen gehört zu diesem Kreise), ehe der Künstler sich in Danzig im Altstädter Rathaus, vor allem im Zeughausbau zu seinen stärksten Leistungen aufschwang. Man kann aber kaum genug staunen über die Einheit dieser Tätigkeit in politisch und geographisch

weit voneinander getrennten Ländern seitens verschiedenster Künstler, aber auch über den vollkommenen Einklang, in dem diese aus der Ferne stammende Kunstweise mit der übrigen Kunst der neuen Heimat getreten ist. Offenbar ist es die stammliche Zusammengehörigkeit, was diese Einheit bedingte.

Eine in ihren Folgeerscheinungen wichtige bauliche Gruppe sind die zahllosen geschweiften Turmaufbauten der Renaissance, besonders in Holland. Schon die Spätgotik hatte sich in höchst phantastischen, vielfach gelösten, oft sehr unruhigen Auflösungen ihrer großen Turmbauten in Stein gefallen, so an dem des Domes zu Antwerpen und dem (unfertigen) zu Mecheln; die Renaissance setzte an deren Stelle, besonders in Holland, die in vielen Stockwerken von geschweifter Form sich aufbauenden kupfernen Turmhelme, oft genug in ihren zwiebeligen oder ganz durchbrochenen Einzelheiten mehr phantastisch als schön; sie fanden aber in der Einflußsphäre der Niederländer überall eine außerordentliche Verbreitung, auch in Deutschland.

Daß diese buntformigen Turmgestalten (Abb. 213) aber das ganze flache Niederland durchziehen, muß wohl künstlerischer Reaktion gegen die platte Bodengestaltung zugeschrieben werden, die nach um so lebhafterer Durchbrechung der Horizontale dürstet, je mehr diese in Boden und Kanälen dominiert. Schon die unzähligen Windmühlen verdanken gewiß einem ähnlichen Volksbedürfnis ihr landschaftbestimmendes Überall.

ENDE DES ERSTEN TEILS.



An die Subskribenten
des Handbuchs der Kunstwissenschaft.

Der unterzeichnete Verlag tritt mit einer offenen Erklärung an die Subskribenten und Freunde des Handbuchs der Kunstwissenschaft heran. Er bittet, diese Erklärung nach ihren Gründen zu würdigen und ist der sicheren Überzeugung, volles Verständnis zu finden. Sind ihm doch aus dem Leserkreis so außerordentlich viele zustimmende und anerkennende Worte zugerufen worden, daß er nun ebenfalls in außergewöhnlich schwierigen Verhältnissen auch weiterhin auf diesen Leserkreis glaubt rechnen zu dürfen.

Als die ersten Bände des Handbuchs der Kunstwissenschaft erschienen, wurde der Bogen (16 Seiten) mit 0,75 Goldmark berechnet, was bei der heutigen durchschnittlichen fünftausendfachen Geldentwertung 3750 Papiermark entsprechen würde. Der Verlag hatte in absehbarer Zeit auf eine Besserung gehofft. Er hatte niemals außer Acht gelassen, daß dieses große Werk, dem kein anderes Land etwas an die Seite zu stellen vermag — das große italienische Werk von Venturi behandelt nur die italienische Kunstgeschichte, das französische Werk von Michel, durchaus in französcher Gesinnung geschrieben, ist trotz hoher Zuschüsse kaum halb vollendet stecken geblieben — ideale Zwecke verfolgt. Der Verlag weiß genau, daß unter der ungewöhnlich großen Anzahl seiner Subskribenten, die sich über die ganze Welt verteilen, die deutschen Subskribenten den Hauptstamm bilden, unter diesen wieder sehr viele sind, die mit nicht reichen finanziellen Mitteln hier geistige Bildung, Vertiefung ihrer persönlichen Kultur, Stunden des Vergessens der Alltagssorgen suchen. Denn eines der größten und schönsten Gebiete menschlicher Tätigkeit wird den Subskribenten in einer bis jetzt unerreichten äußeren Form geboten. Bedeutende Vorräte und sorgsamste Kalkulation, nicht zumindest ein hoher Idealismus der Mitarbeiterschaft, haben es dem Verlag bis heut ermöglicht, die Lieferungen zu einem Preis herauszubringen, der in keiner Weise mehr als geschäftlich richtiger gelten kann. Der Subskriptionspreis ist gegenüber dem Friedenspreis nicht um das fünftausendfache, ja nicht einmal um das tausendfache gestiegen, während doch selbst Tageszeitungen heute zumindest das dreitausendfache kosten. Der antiquarische Wert der vergriffenen Bände hat, wie der Verlag nachweisen kann, in Auktionen das mehrtausendfache des Preises erbracht, den seiner Zeit dafür die Subskribenten auszugeben hatten. Auf diese Weise haben die Subskribenten einen beträchtlichen Kapitalzuwachs gewonnen, der bei den noch steigenden Buchpreisen sich weiter erhöht.

Die ungeheuren Preissteigerungen der letzten Zeit machen es dem Verlag unmöglich, das große Unternehmen in bisheriger Weise zu finanzieren. Dafür einige Beispiele: 1914 wurde der Quadratcentimeter einer Autotypieabbildung mit 9 Pfennig, 1923 mit 232 Mark berechnet, die Stunde Korrektursatz kostete 1914 70 Pfennig, 1923 dagegen 4500 Mark; das Kilo Handbuchdruckpapier gleicher Qualität wie heut kostete 1914 45 Pfennig während jetzt dafür 2750 Mark bezahlt werden müssen. Das ist durchschnittlich

das fünftausendfache

während die Preise für Buchbinderarbeiten noch höher sind. Weitere Preissteigerungen der Lieferanten sind bereits angekündigt.

Dementsprechend sind sämtliche Geschäftsunkosten gestiegen. Selbst ohne jede Kenntnis kaufmännischer Kalkulation wird sich der Subskribent sagen müssen,

daß der bislang geforderte Preis ein Geschenk für den Subskribenten bedeutet. Ermöglicht wurde der Preis einzig durch rücksichtsloses Einsetzen der Rücklagen und Vorräte des Verlags, die aus früherer Zeit stammen. Diese aber neigen sich ihrem Ende zu. Will der Verlag das große Unternehmen, dem Krieg und Nachkriegszeit schwerste und nur langsam heilende Wunden geschlagen haben, zu Ende führen — und er sieht es als Ehrenpflicht an, seinen Subskribenten nicht einen Torso zu überlassen, der statt dauernder Wertsteigerung eine Entwertung des Ganzen bedeuten würde — so ist er genötigt, an den gesunden Sinn seiner Subskribenten zu appellieren.

Um Herstellungskosten und Einnahmen zu balanzieren, muß der Bogenpreis für heute auf 1500 Mark plus Einbandpreis für die deutschen Bezieher festgesetzt werden, was auf die Geldentwertung berechnet nur zwei Fünftel des Friedenspreises ist; die Freunde des Handbuchs im Ausland müssen einen ihrer besseren Währung entsprechenden Aufschlag tragen. Der Verlag glaubt, getreu seinem Prinzip, geistige Werte auch für weiteste Kreise erreichbar zu machen und unter Ablehnung der im Buchhandel zu Tage tretenden Luxustendenzen, bis an die äußerste Grenze dessen gehen zu sollen, was das Gesamtunternehmen tragfähig erhält, und sieht daher auch heut von einem geschäftsmäßigen Verdienst ab. Sein Ziel ist einzig Ausgleich von Ausgaben und Einnahmen unter Schonung der finanziellen Leistungsfähigkeit der Subskribenten; die Preisstellung des Handbuchs bleibt immer noch unter der Gehaltsvermehrung der schlechtbezahltesten Kategorie, der Festbesoldeten.

Andererseits vermag von nun an der Verlag eine schnellere Fortsetzung des Handbuchs in Aussicht stellen. In nächster Zeit wird der erste Teil von Curtius, „Die antike Kunst", abgeschlossen sein, an Manuskripten stehen in Aussicht: Edm. Hildebrandt, Malerei und Skulptur des 18. Jhrh.; Pinder, Deutsche Plastik der Renaissance; Drost, Niederländische Malerei; Vitzthum-Volbach, Malerei und Skulptur des Mittelalters; Friedländer, Barockmalerei; H. Hildebrandt, Malerei und Skulptur des 19./20 Jhrh. Ebenso steht Beendigung anderer durch den Krieg unterbrochener Teile in Aussicht.

Wenn alle Erwartungen des Verlages erfüllt werden, so wird im Jahre 1923 das Handbuch der Kunstwissenschaft zum allergrößten Teile vollendet werden. Dieses hängt aber ebenso von dem guten Willen der Autoren, der Möglichkeit der Druck- und Papierbeschaffung, wie zu allererst von der tätigen Mithilfe der Gesamtheit der Subskribenten ab; nur ihre gleichbleibende Zahl ermöglicht überhaupt die Vollendung des Werkes und den geringen Preis. So hofft der Verlag berechtigte Wünsche in Zukunft befriedigen zu können, wie er andrerseits sicher ist, daß die Subskribenten ihrerseits im Interesse des Handbuchs der Kunstwissenschaft verständnisvoll die Gründe würdigen werden die zu einer unumgänglichen Erhöhung des Subskriptionspreises führen.

Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.,
Berlin-Neubabelsberg.

Ende Februar 1923.